

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Zuzana Rambousková

Zrod české a maďarské avantgardy mezi lety 1907-1910 ve
středoevropském a evropském kontextu

The beginning of Czech and Hungarian avant-garde between 1907-1910 in
the context of Europe and Central Europe relations

Praha 2020

vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 31. 7. 2020

.....

Zuzana Rambousková

Ráda bych poděkovala především doc. PhDr. Marii Rakušanové Ph.D. za podnětnou odbornou diskuzi, kterou se mnou během zpracování práce vedla a za její celkovou trpělivost při dlouhém procesu zrání této obsáhlé práce. Dále bych chtěla poděkovat Jiřímu Grosmanovi za dozorování překladu anglických citací. Rovněž mé velké díky patří Mgr. Jakubu Bachtíkovi za svědomitou konzultaci a cenné rady ohledně stylistické a jazykové stránky textu. Obdobně bych chtěla poděkovat sestře Anně Rambouskové a příteli Jonáši Hartlovi nejen za vytrvalou psychickou podporu, ale i za systematickou pomoc s třibením myšlenek.

Abstrakt

Cílem práce je zmapovat nástup avantgardy ve středovýchodní Evropě na příkladu dvou lokálních center - Prahy a Budapešti - a skrze analýzu uměleckých transferů se znovu pokusit nahlédnout tento složitý geopolitický prostor v jeho kulturním vztahu k západní Evropě obecně uznávané jako dobové nejprogresivnější ohnisko umělecké tvorby. Nástrojem pro popis tohoto problematického vztahu Západu a Východu jsou v dosavadním bádání pojmy centrum a periferie, jejichž náležitost se v rámci práce pokusím znovu zhodnotit. Práce se zaměří na komparaci vzniku raných avantgard v Praze a Budapešti, kde simultánně tvořily dvě dynamické skupiny *Osma* a *Nyolcak*, které ale existovaly nezávisle na sobě bez hlubšího vztahu či vzájemné umělecké výměny. Nejprve sleduji čerpání zkušeností vybraných umělců zejména v centru internacionálního dění, v Paříži. Následně porovnávám, jakým způsobem a za jakým účelem se daní umělci pokoušeli vnést tuto zásadní zkušenost a to nejen s estetickým kánonem ale i s uměleckým trhem do svých domovských měst – Prahy a Budapešti. Komparace podmínek zrodu maďarské a české avantgardy zohlední také otázku zaujímání nacionálních, nebo naopak internacionálních postojů k umělecké tvorbě.

Abstract

The aim of this paper is to chart the emergence of the avant-garde in Central and Eastern Europe, making use of its development in two local centres, Prague and Budapest. Through the analysis of artistic transfers, it attempts to fully comprehend the complex geopolitical area in its cultural relation vis-à-vis Western Europe, widely held to be the locus of aesthetic progressivism at the time. In doing so, the paper aims to assess the appropriateness of the established terms of *centre* and *periphery*, which have served as the tools for encapsulating the problematic relation between the West and the East in previous research. The work will focus on the comparison between the early avant-garde formation in Prague and Budapest. It was in these places that the dynamic *Osma* and *Nyolcak* groups began to concurrently form, independent of deeper relations or artistic exchanges in their coexistence. First, I observe the ways in which select artists gained experience, specifically through their presence in the centre of international action – Paris. Further, I compare the goals and the manners in which the artists endeavoured to share this essential experience with aesthetic canon as well as with arts trade, in their home cities, Prague and Budapest. Finally, the assessment of conditions facilitating the conception of Czech and Hungarian avant-garde will also bear on the issue of national, or contrastingly international, attitude-formation towards artistic creation.

Klíčová slova:

Raná avantgarda, Středovýchodní Evropa, Budapešť, Praha, Paříž, nacionalismus, internacionalismus, skupina Osma, skupina Nyolcak

Key words:

Early avant-garde, East Central Europe, Budapest, Prague, Paris, nationalism, internationalism, group The Eight, group Nyolcak

Obsah

1. Úvod	11
1.1. Cíle a metodologická stanoviska práce	11
1.2. Kritický přehled literatury a současné metodologické přístupy k problému „moderního umění“ ve „střední Evropě“	14
1.3. Na rozhraní času a prostoru	18
1.3.1. Mezi modernou a avantgardou	18
1.3.2. Mezi Východem a Západem	22
1.4. Paralelní role podobně laděných skupin?	25
2. Zázemí Prahy a Budapešti	26
2.1. Budapešť a Praha v rámci Rakouska-Uherska	26
2.1.1. Budapešť	28
2.1.2. Praha	31
2.2. Výstavní činnost a galerijní provoz v Budapešti a Praze	33
2.2.1. Budapešť	34
2.2.2. Praha	37
3. Vývoj umělecké scény od Secese po založení skupiny	40
3.1. Maďarsko	40
3.1.1. Mnichovská akademie	40
3.1.2. Soukromá škola Hollósy	40
3.1.3. Umělecká kolonie v Nagybányi	41
3.1.4. Kolonie Gödöllő	42
3.1.5. Vznik skupiny „Néos“	43
3.1.6. Pařížská zkušenost	47
3.1.7. Navracení a zaujetí domácí pozice	51
3.2. Čechy	55
3.2.1. Pražská Akademie	55

3.2.2.	Výstavní činnost Spolku výtvarných umělců Mánes a vliv na generaci Osmy	56
3.2.3.	Spolek výtvarných umělců Mánes a vztahy dvou generací.....	58
3.2.4.	Zahraniční cesty.....	61
4.	Založení skupin.....	65
4.1.	Nyolcak.....	65
4.1.1.	Nyergesújfalú a formulace fauvismu	66
4.1.2.	1909 První výstava „Nové obrazy“	68
4.1.3.	1910 Mezinárodní debut? Výstava v Berlínské Secesi.....	73
4.1.4.	1911 Druhá výstava a rozcházení.....	75
4.2.	Osma.....	81
4.2.1.	Návraty z cest.....	81
4.2.2.	1907 První výstava – „Všichni jsou již zde“	83
4.2.3.	1908 Druhá výstava	87
4.2.4.	Rozcházení a vrůstání do Mánesa.....	90
5.	Srovnání skupin.....	94
5.1.	Generace a formování skupinové strategie	94
5.2.	Vztah mezi mladší a starší generací 90. let.....	97
5.3.	Sociální postavení ve společnosti.....	98
5.4.	Zahraniční mise.....	100
5.5.	Konečné snahy.....	102
5.6.	Německá filosofie a estetika jako sdílený kapitál	104
5.7.	Mezi expresionismem a fauvismem	106
6.	Závěr	113
7.	Bibliografie	115
	Obrazová příloha	118
	Seznam vyobrazení.....	139

1. Úvod

1.1. Cíle a metodologická stanoviska práce

Ve své práci se budu zabývat srovnáním uměleckých skupin – české Osmy a maďarské Nyolcak v kontextu Prahy a Budapešti. Tato metoda komparace dvou někdejších center Rakousko-Uherské monarchie vychází z aktuální potřeby zpětného zhodnocení dějin umění v tomto regionu, který se vrátil do povědomí uměleckohistorického bádání pod pojmem střední Evropa.¹ Můj přístup k problematickému prostoru střední Evropy se metodologicky odkazuje k vyrovnání se s historickým časem a prostorem dle Elizabeth Clegg, která se snaží k regionu přistoupit jako k homogennímu prostoru, ačkoliv jednotlivé země pozbývají jednotného historického rámce: *„Cílem je ukázat, že je možné přistoupit k této nepochybně rozštěpené entitě nejen jako k jednotce v geopolitickém, literárním nebo intelektuálním smyslu, ale také z hlediska jejího výtvarného umění.“*² Termínem střední Evropa tedy odkazuji k prostoru bývalé Rakousko-Uherské monarchie, jak byl tento prostor po jejím rozpadu definován [1].

Skupiny budu srovnávat jak v rámci mikro úrovně Prahy a Budapešti, tak v kontextu celkového vývoje dějin středí Evropy. Existují tedy dvě úrovně, na jakých se vznik obou uměleckých skupin odehrál. Pro nový pohled na vývoj a zrod raných avantgard v předválečné Evropě, který se ve své práci snažím představit, bude důležité tyto úrovně nepojímat jako oddělené příběhy, ale naopak kontinuálně hledat jejich vztah a vzájemné ovlivňování. Ohniskem mé práce se staly události počínaje novým stoletím až k roku 1910, kdy umělecká produkce a aktivita obou skupin dosahovala jistého vrcholu a následně se moderní malíři začali stále více diferencovat a vydávat různými směry moderního malířství, již neslučitelnými s jednotným skupinovým programem. Rovněž si kladu za cíl vyvodit obecnější závěry platné i za hranicemi Prahy a Budapešti, které vypoví o charakteru utváření moderního a raně avantgardního umění v regionu střední Evropy.

¹ Andrzej Turowski doslova označuje střední Evropu jako „newcomer“ v současné terminologii. TUROWSKI 2002, 365.

² „The aim here is to demonstrate that it is possible, at least with the perspective of the ‘outsider’, to approach this admittedly fissiparous entity not only as a unity in geo-political, literary or intellectual terms (a goal achieved quite some time ago in outstanding studies by American and Western European scholars), but also in terms of the visual arts.“ CLEGG 2006, 4.

Tím postihují širší problematiku, která se týká zpochybněné existence specifického *středoevropského moderního umění*, nezávislého na privilegovaném západním kánonu dějin umění. Tento kanonizovaný západní model³ situuje centrum zrodu moderního umění do západoevropských měst, jakým byla exemplárně Paříž. Z ní se následně moderní umění radiálně šířilo do odlehlejších koutů střední a východní Evropy, jak proces popisuje Piotr Piotrowski: *Vztah centra a periferie je vztahem centra produkujícího kánon, hodnoty a stylistické normy a jemu podřízené periferie, jejíž svrchovanou rolí bylo si tuto produkci hodnot a forem osvojit a přijmout.*⁴ Zároveň je ovšem nezpochybnitelné, že se modernismus raného dvacátého století přirozeně vyvíjel ve vztahu k západní kultuře.⁵

Jako příčina zpochybněné existence jednoznačně středoevropského moderního umění se ukázala absence konsenzuálního diskurzu, který by logicky slučoval historický vývoj jednotlivých lokálních dějin umění. Nemožnost vytyčit střední Evropě pevné hranice shledává Andrzej Turowski⁶ jako nejzávažnější problém pro vznik a popsání její historie, která by mohla být kostrou pro strukturalizaci lokálních příběhů umění. Až dosud se v těchto lokalitách psali dějiny umění jako separované a nesouvisející příběhy, což Clegg považuje za jednu z nejzásadnějších chyb lokálního dějepisu umění minulého století: *„Mezi historiky umění prakticky ve všech státech střední Evropy v době kolem poloviny dvacátého století přetrvávalo výrazné a do značné míry i úmyslné ignorování umění, designu a architektury období 1890-1920 v těch segmentech regionu, který nebyl jejich vlastním.*“⁷

Ve své práci vycházím z předpokladu, že se fenomén modernismu a vzniku raných avantgard⁸ týkal celé Evropy rovnocenně, neměl žádné ohnisko zrodu a za odlišných politických a kulturních okolností jednotlivých středoevropských a východoevropských lokalit se různě projevoval ať ve formě nebo obsahu. Výše popsáný vztah centra a jemu podřízené periferie vznikl v dějepisectví druhé poloviny 20. století, když západoevropští

³ Jak jej prezentuje například kniha *Umění po roce 1900*.

⁴ „The center provides the canons, the hierarchy of values and stylistic norms; it is the role of the periphery to adopt them in the process of reception.“ PIOTROWSKI 2008, 378.

⁵ „Art in East-Central Europe had a different meaning that it did in the West, but it continued to develop in the orbit of Western Culture.“ PIOTROWSKI, 379.

⁶ TUROWSKI 2002, 365.

⁷ „Among art historians in virtually every state of mid-and later-twentieth-century Central Europe, including, there persisted a marked and, to a large degree, willful ignorance of art, design and architecture of the period 1890-1920 in segments of the region that were not their own, an ignorance that in some cases embraced the work of even the most prominent figures.“ CLEGG 2016, 2.

⁸ Pojmy *modernismus* a *raná avantgarda* blíže charakterizují v následující kapitole *Mezi modernou a avantgardou*.

badatelé a jejich zahraniční kolegové z anglofonního prostředí nebyli schopni tuto jinakost rozpoznat a přijmout za rovnocennou západním stylům, a tehdy se pohled na evropský modernismus stal záležitostí ryze západoevropskou a takto univerzálně platnou.

Zároveň platí, že popření závislosti východní a střední Evropy na západní kultuře je nezpochybnitelné. Modernismus a následná raná avantgarda počátku dvacátého století se přirozeně vyvíjely právě ve vztahu k západní kultuře.⁹ Tento neodmyslitelný vztah k Západu, jeho kulturní úrovni a politickému systému většinově demokratickému, si dobře uvědomil Szegedy-Maszák, který kritizoval tendenci současných badatelů přiřazovat Maďarsko k východní Evropě, které tím, dle jeho slov, přišlo o veškeré přímé linky se Západem i o spojení se svou vlastní avantgardní minulostí, utvářené v přímém vztahu k západní Evropě.¹⁰

Nejde tedy jen o zpětné zhodnocení počátků českých, maďarských nebo jinak zeměpisně určených dějin moderního umění, ale o zhodnocení jednotlivých příspěvků do širšího rámce tehdejší evropské kultury, která se v moderním smyslu slova teprve rodila. Namísto západoevropského kánonu bude přínosné studovat a přijmout různorodost a širokou škálu forem modernismu a raných avantgard, jejich rozličných projevů, které nejsou univerzálně platné a vždy fungují jen v rámci specifického kontextu, který nebyl západoevropskými badateli dostatečně zohledňován. Pro současnou uměnovědu se nestává hlavním úkolem napsat *jiné dějiny umění, střední Evropy*,¹¹ které by se odehrávaly vedle oficiálního kánonu, nebo jen obrátit perspektivu a postavit do ohniska zájmu periferie. Kolektivním úkolem se naopak stane přezkoumání převažujícího západního paradigmatu, jeho strukturální proměna a zvrácení předpokladu této vertikální hierarchie. Éva Forgacs takovou výzvu chápala jako úkol vzájemné diskuze mezi oběma ohnisky, avšak v předstihu položila skeptickou otázku, do jaké míry se tento proces může odehrát skutečně nezávisle na již zažité a uznané dichotomii centra a periferie a co

⁹ „Art in East-Central Europe had a different meaning that it did in the West, but it continued to develop in the orbit of Western Culture.“ PIOTROWSKI, 379.

¹⁰ SZEGEDY-MASZÁK, 1994.

¹¹ Na tento subtilní požadavek, který by mohl být desinterpretován, výstižně poukazuje Piotr Piotrowski: „This does not have to lead to writing another art history in a horizontal form. On the contrary, this strategy should result to a plurality of transregional narratives, an obvious critique of the West-centered art-history narrative.“ PIOTROWSKI 2008, 382.

nezávislost v tomto případě vůbec znamená.¹² Zároveň dle autorky nutnost znovu zhodnotit středoevropskou minulost z perspektivy dějepisu umění také podnítilo potřebu důkladné terminologické revize. Dle Évy Forgács je nesjednocená terminologie a diskurz dějin umění střední – „Nové“ – Evropy stále aktuálním tématem. Toto aktualizované vypořádání se s dějinami a dějinami umění střední Evropy může dle mého názoru rovněž přispět k lepšímu porozumění současného vývoje dějin umění v tomto pochroumaném regionu, který ještě v současnosti postrádá svůj platný diskurz.

1.2. Kritický přehled literatury a současné metodologické přístupy k problému „moderního umění“ ve „střední Evropě“

V současné době existuje již četné zastoupení středoevropských i zahraničních¹³ badatelů a historiků umění, kteří se systematicky zajímali a zpracovali příběhy moderního umění na počátku 20. století v prostoru střední Evropy. Časové období ohraničené novým stoletím a začátkem první světové války ve spojitosti s prostorovými hranicemi střední Evropy však otevírají mnohem širší spektrum otázek. Tyto otázky se často týkají vzájemného poměru mezi západní a východní Evropou, mezi centrem a periferií, mezi modernou a avantgardou. Není tedy překvapivé, že v současné terminologii existuje celá řada nevysvětlených či nepřesných pojmů, které se snaží popsat tyto překotné umělecké cirkulace počátku nového století ve střední a potažmo východní Evropě. Každý autor, který se snaží více či méně vědomě přistoupit k tématu odpovědně s nezaujatým postojem je však již od prvního chvíle svých úvah obtěžkán svým kulturním i politickým zázemím, které již dopředu ovlivňuje úsudky a závěry nad rozhrěšením problému *moderního/avantgardního umění ve střední/východní Evropě*.

Proto je při kritické analýze textů s touto tematickou nanejvýš důležité zhodnotit výchozí pozici autora, ze které se k tématu vyjadřuje, zda vystupuje v pozici *outsidera* či *insidera*¹⁴ a především komu jsou jeho teze adresované. Toto komplexní a křehké téma vyžaduje uchopit celistvě a předpokládá vysokou míru sebereflexe autora, jehož prvotní

¹² „(...) how independent such a narrative can be, given that its format has been created in the West - and what independence even means in this case.“ FORGÁCS 2016, 27.

¹³ Zahraničních ve smyslu pocházejících mimo země střední Evropy tj. země bývalého Rakousko-Uherska, často z anglofonního, a dokonce amerického prostředí jako Steven A. Mansbach, Elizabeth Clegg či Timothy O. Benson.

¹⁴ S těmito termíny operuje a vědomě a kriticky zejména Elizabeth Clegg a Piotr Piotrowski.

přístup a metoda uchopení se stávají již určitou interpretací celého tématu.¹⁵ Každý příspěvek k tomuto tématu, jejichž cílem je většinou definovat hranice a limity *moderního/avantgardního* umění ve *střední/východní* Evropě tak bylo nutné hodnotit z hlediska individuálních metodologických přístupů a stejně tak užité terminologie.

Příkladem množství různých přístupů, jak si lze tento prostor a čas rozvrhnout, je jedna z prvních přehledových knih tematizující východní Evropu¹⁶ Stevena A. Mansbacha: *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890 – 1939* z roku 1999 (*Moderní umění ve východní Evropě: Od Baltu k Balkánu, 1890 - 1939*) a novější kniha Elizabeth Clegg: *Art, designe & architecture in Central Europe 1890 – 1920* (*Umění, designe & architektura ve střední Evropě 1890 – 1920*) z roku 2006. Již samotná volba prostoru, času a umělecké disciplíny, na které se oba autoři zaměřují, vypovídá o odlišných záměrech a ambicích jejich prací. Mansbachovi se staly osou jeho mapování jednotlivé země tohoto území, a to z dnešního zeměpisného rozvržení, které se rozprostírají od Baltského moře k Balkánskému poloostrovu. Jeho volba je zajímavá a do jisté míry polemická, neboť tento segment Evropy nebyl samostatným historicky daným a jednotným útvarům a jsou zde zahrnuta tak rozličná území, která ve vybraných letech 1890 – 1939 prodělávala zcela odlišné historické vývoje. Ačkoliv se část území dotýká i bývalých zemí Rakousko-Uherské monarchie, (a tedy historicky a geograficky vymezeného celku) dnešní severněji položené Pobaltí, a jižně se rozprostírající balkánské státy lze těžko vystihnout jen jako východní Evropu, připomeneme-li, že jeho pojednání o východní Evropě zahrnuje i území tehdejších Čech. Zároveň i velké časové rozpětí, které se Mansbach rozhodl sledovat, omezuje hlubší vhled do celkové problematiky moderního umění těchto zemí a jeho analýza tak zůstává v rovině sice nově objevující tato dlouho slepá místa na mapě Evropy, avšak stále jen v rovině přehledové bez hlubších komparativních ambicí a obecnějších závěrů pro „*východoevropský*“ modernismus/avantgardu.

Zásadním problémem je i Mansbachova utkvělá představa hranice mezi Východem a Západem, kterou tímto znovu vztyčil. Dále u Mansbacha shledávám jako problematické, že stále operuje s představou lokálního obsahu jako něčeho protikladného k moderní

¹⁵ CLEGG 2006, 2.

¹⁶ Steven A. Mansbach však zdaleka nebyl prvním, kdo o tomto regionu střední či východní Evropy psal. Jednou z prvních systematicky ucelených knih je průkopnické dílo Krisztini Passuth *Avantgardy střední Evropy, 1907 – 1927* (*Les Avant-Gardes de l'Europe central, 1907 – 1927*) z roku 1987.

formě. Dle některých formulací z již staršího článku: Some „Western“ Reflection on Classical Modern Art from „Eastern“ Europe (Některé „západní“ reflexe ke klasickému modernímu umění „východní“ Evropy) z roku 1998 je patrné, že je v jeho myšlení model hieratických vertikálních dějin umění ještě přežívající, když například hovoří o *univerzální* moderní estetice.¹⁷ Čtenáři již není vysvětlenou, jaké hodnoty tato *univerzální* moderní estetika má, jaké dílo a jací malíři tyto hodnoty univerzálního kánonu ztělesňují.

Elizabeth Clegg se ve své knize naopak zaměřila skutečně jen na výsek ztracené Evropy, mezi východem a západem, a pro své bádání vymezila hranice střední Evropy územím bývalé Rakousko-Uherské monarchie, čímž zároveň zdůvodnila a obhájila volbu svého výběru. I časové rozpětí je skromnější než u Mansbacha, které Clegg umožnilo podrobnější a detailnější pohled. Svou důkladnou studii rozpíná do let 1890 – 1920, které sama kriticky vnímá jako ne zcela reálné časové hranice začátku a konce jedné éry. Začátek roku 1890 Clegg charakterizovala jako nové vzepětí sil a vůle střeoevropských umělců vypořádat se s dávno rozběhlým vývojem za hranicemi monarchie po určité době stagnace, zapříčiněné z části krachem na vídeňské burze roku 1873. Koncem jejího bádání se stal rok 1920, kdy nové geopolitické uspořádání Evropy vyžadovalo opět jiný diskurz. Svou pozornost zaměřila Clegg více na typologii a problematiku vybraných měst, která skrze umělecký vývoj podrobila zajímavému srovnání zjevující jak podobnosti, tak odlišnosti těchto měst navzdory jejich sdílenému politickému podřízení habsburské monarchie. Tento detailnější pohled na modernismus a vznikající avantgardy optikou měst nabízí pružnější pohled na pulzující uměleckou výměnu mezi jednotlivými místy a na rekonstrukci myšlenkových toků napříč Evropou. Obdobně přínosným je i řešení Clegg, které se snaží uniknout z fragmentárního pohledu na jednotlivé národní dějiny umění dle současných zeměpisných hranic a pojmut střední Evropu jako historický celek. Na rozdíl od později zmíněného Piotra Piotrowskeho a Évy Forgács nám Elizabeth Clegg nabízí kritický pohled nezaujatého *outsidera*, který disponuje potřebnou kulturněhistorickou nezaujatostí.

Piotr Piotrowski staví svůj výstižný článek: On the Spacial Turn, or Horizontal Art History (Prostorový obrat, neboli horizontální dějiny umění) z roku 2008 na kritice chápat dějiny moderního umění jako vertikální hierarchickou osu, tedy opět operuje s představou centra a periferie. Jeho osobitá kritika se stala jakousi vizuální hrou a

¹⁷ MANSBACH 1998, 560.

namísto vertikální osy, která přirozeně evokuje pocit určité hierarchie, navrhuje inovativní koncept horizontálních dějin umění.

Tento koncept by měl popřít existenci jednoho platného a univerzálního narativu moderních dějin umění a nastavit nový, mezinárodní diskurz moderního umění, který by zhodnocoval jednotlivé lokální příspěvky v mezinárodním kontextu, přičemž apeluje na náhradu dosavadně užívaného termínu mezi-národního kontextu (*international*) výstižnějším termínem nad-národního (*transnational*)¹⁸ kontextu, což je požadavek skutečně subtilní, avšak mající svou hodnotu.

Zároveň Piotrowski apeluje na vznik vícero takových narativů, který každý platí jak v rámci své lokality tak zároveň zapadá do souvislosti mezi sebou navzájem a nejedná se tak o separátní malé celky. Tím se Piotrowski osvobozuje od dosavadního omezujícího psaní dějin umění pouze národních, či pouze mezinárodních. Snaží se tyto perspektivy sloučit a tím kritizovat stávající dominantní západní diskurz: *“Možnost transnacionálního/nadnárodního diskurzu nám umožní pojednání dějin umění z mnohem zajímavější perspektivy. Budeme tak mít možnost psát dějiny umění, které umožní autorům neopomenout lokální hodnoty v nadnárodním kontextu. A zároveň, tato strategie, která předpokládá větší množství nadnárodních narativů by tím měla dosáhnout kritiky stávajícího západně orientovaného kánonu.”*¹⁹ Piotrowski rovněž poukazuje na problematiku sloučení západního kánonu jako s *univerzální* a jediné platnou hodnotou.²⁰ Návrh Piotrowského na horizontální dějiny umění a prolomení ostré hranice mezi národním a mezinárodním považuji za velmi přínosné přístupy pro současné uvažování o historii a historii umění střední Evropy.

Stejně, jako se ukázalo problematické stanovit a shodnout se na platném pojmenování oblasti střední Evropy, ani terminologie týkající se definování jednotlivých uměleckohistorických trendů tohoto regionu není v současnosti jasně stanovená a funkční. Éva Forgács uvádí ve svém článku z roku 2016: *Art History’s One Blind Spot in East-Central Europe: Terminology* (Jedno slepé místo dějin umění ve východní a střední

¹⁸ PIOTROWSKI 2008, 381.

¹⁹ „Still, the potential and the appeal of a transnational discourse offers us a chance to open art history to a much more interesting perspective, to write a history of art that would allow its authors to negotiate local narratives on a transregional level. On the contrary, this strategy should result in a plurality of transregional narratives an obvious critique of the West-centered art-history narrative”. PIOTROWSKI 2008, 382.

²⁰ „I mean to separate two concepts, which traditionally have been associated with one another: Western modern art and universal art.” PIOTROWSKI 2008, 380.

Evropě: Terminologie), který celistvě reflektuje příčiny i důsledky problému nedostatečné terminologie, problém fyzické i mentální nedostupnosti tohoto regionu jeho jazykovou a historickou bariéru, zapříčiněnou politickými událostmi zejména postkomunistických zemí. Pro vyrovnání se se západním kánonem autorka navrhuje cestu ustanovení vlastní terminologie tohoto zatím bezejmenného prostoru východní Evropy.

Nedostatkem terminologie se dle autorky lokálním centrům zatím nepodařilo vytvořit svůj vlastní diskurz ani rámec dějin, do kterého by jejich území spolehlivě patřilo. Celý soubor děl vzniklých v tomto segmentu Evropy tak leží v černé díře a nezapadá ani k evropské tradici a prozatím nedisponuje ani svou vlastní tradicí. Forgács v textu vyslovuje stěžejní úkol současné uměnovědy definovat především historické a umělecké trendy v rámci jejich lokálních kontextů a tradic nezávislých na modelu západního kánonu, přičemž si sama uvědomuje problematičnost této nezávislosti a polemizuje nad ní, zda je v současné době zažitého západoevropského modelu vůbec přípustitelná. Pokud tedy byla v minulosti západními centry ustanovena tato rozhodující dichotomie Evropy, bude těžké se ji zbavovat a nadále nevztahovat cokoli *jiného* a *cizího* opět k západnímu kánonu dějin umění. I opačná tendence, která by potírala důležitost existujících vazeb mezi západní, východní a střední Evropu by byla stejně slepou cestou, jako považování západního modelu za univerzálně platný. Nakonec autorka přináší hodnotný podnět, že určitým výchozím bodem pro budoucnost může být hledání oné *jinakosti* a *odlišnosti* uměleckých stylů a forem od západního kánonu, které by mohlo nabít svých kvalit jako originální a svérázné formy raných středoevropských avantgard.

1.3. Na rozhraní času a prostoru

1.3.1. Mezi modernou a avantgardou

Téma zrodu české a maďarské rané avantgardy je specifické, neboť se umělci ocitli ve významné roli prostředníků mezi modernou a ranou avantgardou. Svým způsobem tak náleželi oběma světům, moderně i rané avantgardě, minulosti i budoucnosti, tradici i inovaci. Tento komplikovaný a nejasně ohraničený proces proměny budu sledovat skrze českou Osmu a maďarskou skupinu Nyolcak, což mi umožní blíže porozumět: (1) za jakých předpokladů došlo ke zrodu specificky internacionální avantgardy ve dvou odlišných lokalitách, (2) jaké důsledky tyto umělecké pohyby kolem roku 1910 přinesly

pro kulturní i společenské klima střední Evropy. Nejprve bude ale důležité blíže vymezit pojmy *moderna* a *raná avantgarda* a vysvětlit, v jakém kontextu s nimi v textu pracuji.

Moje práce se odvíjí od analýzy výtvarné skupiny jako celku, jejího chování a dopadů na společnost uměleckou i laickou. Vzhledem k tomuto faktu jsem se pouze pro účely mé práce rozhodla interpretaci pojmů moderny a avantgardy odvíjet od charakteru samotných skupiny. Na příkladě skupin tak bude možné si uvědomit, jak konkrétně se abstraktní hodnoty modernity a avantgardy mohly projevovat a jak se od sebe odlišovaly, přestože existují usilovné tendence napříč dobami i místy považovat oba pojmy za zároveň se vylučující i překrývající, doplňující i nezávislé.²¹ Zastávám názor, že umělci zastupující obě skupiny ještě nebyli součástí avantgardy, jejíž rozvoj předpokládám až po konci první světové války a plné projevy avantgardního hnutí shledávám až v době mezi světovými válkami, kterou vystihuje zažitý termín *meziválečná avantgarda*. Vnímám patrný rozdíl mezi *skupinou modernistickou* a *skupinou avantgardní*, které chápu jako odlišné entity, z nichž každá reprezentuje odlišné hodnoty, stanoviska i vize. Například modernistická uskupení vznikající kolem roku 1907 byla spíše výtvarného zaměření, zatímco avantgardní skupiny naopak kvitovaly propojení různých uměleckých forem a tím se staly skupinami sdružující umělce různých profesí. Zároveň modernistická uskupení umělců neměla ještě tak rozličné zastoupení různých národností a často byla spjatá s konkrétním místem působení; ještě nebyla tak propustného a svobodného charakteru, jako pružné a internacionálně složené skupiny avantgardní. Pokud souhlasím s recentním Srpovým výrokem, že "*avantgarda byla skupinovým programovým hnutím přinášejícím podle vlastního tvrzení nový umělecký a životní názor, důrazně se vymezující vůči předcházejícím a souběžně vznikajícím projevům*",²² pak na základě analýzy ideových a výtvarných pramenů, kterých se obě skupiny Osma i Nyolcak dovolávaly, lze uzavřít, že se jednalo o uskupení ještě modernisticky smýšlející, která, ať již vědomě či nevědomě, respektovala domácí výtvarnou tradici i tradici velkého umění starých mistrů. Zároveň je důležité neopomenout, že toto přisuzování pojmů je pozdější záležitostí dějepisu umění 20. století a samotné skupina Osma ani Nyolcak ještě samy sebe neoznačovaly za modernistickou či avantgardní a na rozdíl od jejich následovníků toto přináležení nebylo

²¹ O proplétání pojmů a jejich možných užívání stručně a výstižně SRP 2018, 7.

²² IBIDEM.

stěžejní otázkou.²³ Co umělce skutečně tížilo a plně zaměstnávalo, byly problémy veskrze umělecké a výtvarné.

I další Srpovo odstínění modernity proti avantgardě nahrává mému, upozorňuji pouze pomocnému a orientačnímu, přiřazení skupin Osma a Nyolcak k modernismu. Dle Srpa *"rozdíl mezi modernou a avantgardou spočíval v poměru umění a života, zvětšujícím se ještě důrazněji po první světové válce, kdy avantgarda vystupovala proti modernitě, zpochybňovala pojem umění, odmítala umění ve jménu života, s nímž chtěla nechat umění splynout, zatímco modernisté stále vyjadřovali život uměleckým dílem, jež se jim stalo jeho největším naplněním."*²⁴ V následujícím textu bude doloženo, že například pro Kubištu s Fillou bylo ve vrcholných letech skupinové činnosti skutečně cílem vyjadřovat se umělecky a hledat proto vyjadřování ty nejadekvátnější nástroje, uložené v umění současných i starých mistrů. Stejně tak upozorním právě na tuto esenciální odlišnost od maďarské skupiny, která své umění slučovala se zájmy společenského života již od samého počátku. Spíše než zjednodušující vysvětlení, že by se maďarská skupina Nyolcak tímto blíže dotýkala počínající avantgardy, je nutno příčinu hledat v celkově odlišném politickém kontextu Maďarska, kterému se budu podrobněji věnovat. Na druhou stranu však nelze opomenout ani revoluční gesta, jimiž mladá generace českých i maďarských umělců jasně ohlašovala příchod nového umění a v případě maďarské skupiny i příchod nového životního stylu, zbaveného všech reziduí starého společenského uspořádání. Tím tedy skupiny můžeme označit jako těsně předcházející avantgardnímu duchu, které ještě byly spojeny s modernistickou tradicí.

Pomocný termín *zrodu avantgardy*, se kterým operuji v textu, se dotýká spíše komplexního a kontinuálního vývoje dějin umění, než jasně ohraničené a datovatelné události. Proto nelze samotný vznik rané avantgardy zasadit jen do kontextu těsně předcházejících událostí. Porozumět tomuto období vyžaduje hloubkově se zabývat samotnými počátky změn, které se dle Elizabeth Clegg odehrávaly již od konce 19. století jakou souvislý tok na sebe více či méně navazujících událostí: *„V kontrastu s dosaženými úspěchy střední Evropy předešlých let, tyto již nejsou primárním či zásadním způsobem definovány svou návazností na předcházející vývoj. Mohou být tudíž označeny za počátek*

²³ SRP 2018, 5.

²⁴ SRP 2018, 11.

odklonu od kritického a rozdělovacího procesu postupné Secese ve prospěch konstruktivního a integrativního procesu „reinvence“ [znovuobjevování] coby hybatele změny.“²⁵

Béatrice Joyeux-Prunel definovala vznik rané avantgardy jako proces na mnoha místech souběžně probíhající, jehož součástí se stali čeští i maďarští umělci. Krisztina Passuth považuje za přelomové období, kdy se modernita postupně vlévala do avantgardy, dobu kolem roku 1907,²⁶ kdy došlo k vzniku a výskytu mnoha různě zaměřených *výtvarných* skupin v různých centrech Evropy a určila tak tomuto procesu změn orientační časový bod zlomu.

Situace tedy byla oproti předešlým historickým schémátům odlišná tím, že se trend rané avantgardního umění šířil paralelně místo radiálně, a jak správně podotýká Joyeux-Prunel, neměl žádné první zeměpisné centrum.²⁷ Podrobný průzkum, jak k utváření obou skupin Osma docházelo, a jejich zevrubná komparace může plnohodnotně přispět k tomu, že si znovu uvědomíme odlišnosti a podobnosti podoby rané avantgardy na různých místech Rakousko-Uherské monarchie. Zároveň se tento přerod od moderny k rané avantgardě, spojený s oběma skupinami Osma, odehrával v těžko uchopitelném prostoru, který ležel mezi západní a východní Evropou. Přestože se v cizojazyčné literatuře počítá s územím současného Maďarska jako se samozřejmou součástí střední Evropy, kontext kulturního i politického vývoje se bude od českého natolik odlišovat, že toto přináležení Maďarska středoevropské kultuře budu relativizovat.

Tvorba umělců obou skupin je z dnešního pohledu hodnotná právě tím, že umělci již nebyli otroky národního obrození, jehož vlny pomalu doznívaly, ale zároveň ještě netíhli k avantgardnímu umění, které naopak mělo být mezinárodně srozumitelné a přesahovat hranice výtvarné mluvy. V kontextu dějin umění 20. století, do kterých politické poměry Evropy zasahovaly velmi výrazně, tak můžeme v obrazech těchto umělců spatřit rysy zcela výjimečného stavu svobody a nezájatosti vůči hodnotě národní i mezinárodní. Éva

²⁵ „Unlike the Central European achievements of earlier years, they strike us now as not primarily or substantially defined by their relation to what immediately preceded them. Then can therefore be said to mark the point where change effected through the critical and divisive process of sequential Secession begins to give way to change secured through the constructive and integrating process of Reinvention.“ CLEGG 2006, 145.

²⁶ SRP 2018, 5.

²⁷ „Čeští i maďarští umělci se stali součástí na mnoha místech souběžně probíhajícího nástupu toho, co se nazývá první "historickou avantgardou", daný nástup neměl žádné první zeměpisné centrum.“ JOYEUX-PRUNEL 2018, 84.

Forgács výstižně nazvala toto období dobou nevinnosti stylů, „kdy žádné strategické pozice, jako národní či mezinárodní neovlivňovaly interpretaci uměleckých děl“.²⁸

Dlouho hájenou hodnotu národního charakteru umění vystřídal zájem o celospolečenskou a kulturní obnovu. Tuto změnu datoval Timoty O. Benson kolem roku 1910: „Životaschopnost národního charakteru byla oslavovaná, stejně jako zpochybňovaná i filozoficky zkoumaná. Zatímco o deset let dříve byl v rozmanitých kulturách Rakousko-Uherska jakýkoliv projev lidskosti považován za prostředek národního oživení, začátkem roku 1910 byly tytéž projevy do značné míry považovány za nápomocné k celkovému kulturnímu obnovení a sociálnímu uvědomění.“²⁹ Čeští i maďarští umělci, kteří ještě částečně vyrůstali v ovzduší oslav národního umění, se snažili přenést své postupně získávané zahraniční zkušenosti do domácího prostředí, a tím pozvednout kulturní úroveň svých měst na roveň západoevropských center, jejichž postavení si byli dobře vědomí. Umělci se tedy ještě nesnažili vybojovat si místo na mezinárodní umělecké scéně, jako se stalo později zájmem skutečně avantgardních uskupení, ale více se snažili osvojit si pro ně cizorodé styly a formy, integrovat je do svých prostředí a zavést tak v Praze a Budapešti tradici nového, moderního malířství.

1.3.2. Mezi Východem a Západem

Josef Vojvodík rozlišil dva kulturní mechanismy, *vývoj* a *explozi*, které se v rámci kulturních dějin střídají a neodmyslitelně doplňují. Pokud bych chtěla charakterizovat pozici skupin Osma a Nyolcak v širším, kulturněhistorickém vývoji dějin Evropy, je dle mého názoru termín exploze výstižný. Jak Vojvodík tento mechanismus popsal, exploze, tedy jakási pauza je možná jen díky předešlé evoluci, kterou si lze představit jako kontinuální lineární vývoj: „Zatímco evoluce znamená kontinuální, více či méně lineární vývoj, exploze je spojena s rupturou, diskontinuitou. Dynamika exploze má ten význam, že náhlým vpádem události do kontinuity lineárního vývoje vyvolává efektivní transformativní změny v kultuře. Je to především nepředvídatelnost náhod, které zakládají dynamiku

²⁸ „It emerged at a time of innocence of sorts, when no strategic positioning, national or international, affected the interpretation of artworks (...)” FORGÁCS 2016, 22.

²⁹ „The viability of national character was both celebrated and contested as well as philosophically examined while universal expression of humanity within the diversity of culture were seen as means of national revival a decade earlier, by the early 1910 they were largely seen as instrumental for a more universal cultural renewal and social awareness.” BENSON 2002, 23.

*kulturních procesů.*³⁰ Potřeba umělců vystoupit jako ucelená skupina a prezentovat veřejně svůj názor na moderní malířství vycházela jak z nutnosti odloučit se od dosavadního vývoje, tak z nevědomého navázání na tento kontinuální vývoj.

Důležité je podtrhnout, že smysl existence skupin nespočíval jen v negaci všeho dosavadního, ale v tom, že díky zkušenosti cizího umělci kriticky zhodnotili stav domácí kulturní scény. Z tohoto zhodnocení následně mohl vyplynout nejen umělecký, ale i myšlenkový program skupin. V tomto smyslu bezprecedentní ambice a aktivity skupin zahájily produktivní proces změn, který znamenal obnovu a systematickou reorganizaci stávajících norem.

Sledováním zrodu dvou nezávislých, přesto paralelně se rodících uměleckých skupin nám poskytne prostor pro zajímavé srovnání a hlubší vhled do kulturních cirkulací, které se staly synonymem moderní doby. Právě oběh uměleckých stylů, forem a především sociálních vazeb definoval charakteristický aspekt mezinárodního uměleckého modernismu a rané avantgardy, která se v Evropě teprve měla rozehrát. Joyeux-Prunel popsala psaní dějin moderního umění prostřednictvím studie cirkulace jako výhodný nástroj, díky kterému máme možnost uniknout ze slepé uličky tendenční hierarchizace stylů, forem či celých geografických oblastí, na nichž je tradiční příběh umění obvykle stavěn.³¹

Výstižně Josef Vojvodík charakterizoval i Prahu a její mezní pozici jako *„meziprostor mezi středem a okrajem, charakterizovaný produktivními kontakty a hybridním míšením slovanských národů, Němců, Rakušanů a židovského obyvatelstva.“*³² Ve srovnání s Prahou se z geografického hlediska Budapešť vymyká podobné charakteristice mezního prostoru, neboť Maďarsko tvořilo východní okraj celé monarchie [1]. Jak dále uvidíme, i přes to se ona pro moderní dobu příznačná propustnost a míšení vlivů stala pro Budapešť rovněž určující.

Dále lze rozvinout Vojvodíkův postřeh o specifické poloze Praze a popsat její mezní prostor jako heterogenní fluidum, které vytvářelo hybridní formy a mělo tendenci kolidovat s normami, které vytvářelo centrum. Díky své poloze byla Praha místem, kde byl dostatek prostoru nejen pro uměleckou různorodost, vícehlasost a diverzitu. Zatímco *„centrum je podřízeno normám a pravidlům, kde hrozí inovaci stagnace,“* konstatuje dále

³⁰ VOJVODÍK 2018, 23.

³¹ JOYEUX-PRUNEL 2018, 58.

³² VOJVODÍK 2018, 24.

Vojvodík „*diskontinuální vývoj periferie zajišťuje její dynamiku a uměleckou obnovu.*“³³ Lze tedy zobecnit, že z této perspektivy byly Praha a Budapešť periferiemi, které umožnily vznik hybridních forem, kde protikladné hodnoty národního a mezinárodního, moderního a lokálního umění nebyly v rozporu. Naopak, polarita vytvářela nutné napětí, které podněcovalo mladé umělce k tvůrčí a experimentální činnosti.

Do nedávné doby byly tyto hybridní formy vnímané jako nedostatečné pochopení francouzských či německých vzorů. Současné pokusy o reinterpretaci středoevropského moderního umění se naopak snaží vnímat tyto experimenty jako navázání tvůrčího dialogu se západoevropským uměním. Pokud tedy opustíme diskurz centra a periferie, která nepovažuje západní kánon za jediný platný, budeme moci tyto hybridní proměny forem považovat za legitimní. Opačná perspektiva, která hledá odlišnosti namísto podobností středoevropského a západoevropského umění, nám umožňuje vnímat originalitu a tvůrčí invenci tam, kde by západoevropský kánon jasně daných stylů použil výraz *hybridních forem*.

V Praze, Budapešti a obecně středoevropském prostoru tak vzniklo něco zcela nového a nepředvídatelného. Transformace původní formy pak nebyla méněcennou, ale vytvořila dostatečnou energii pro inovaci a originalitu.³⁴ Díla středoevropských malířů tak obohatila formální rejstřík o experimentální, *hybridní* formy, kterým však můžeme přiznat legitimitu a je nutné tato díla vnímat jako nezanedbatelně přínosná pro evropské moderní malířství 20. století. Podobně, jako střední Evropa náležela do určité míry oběma světům, jak východní, tak západní Evropě, obě umělecké skupiny měly rovněž onu zvláštní a výhradní schopnost náležet oběma světům.³⁵ Ve sledovaném tématu se jedná o svět modernismu, jeho zrod a postupnou proměnu k rané avantgardě, které se obě skupiny částečně dotkly. Skupiny Osma i Nyolcak se tak nacházely na rozhraní mezi dvěma světy a náležely zároveň oběma.

Obě skupiny si dobře uvědomily své výhradní místo a postavení ve specifickém časoprostoru střední Evropy. Na tomto místě můžeme potvrdit předpoklad Stevena A. Mansbacha, že v kontextu evropského vývoje sehrály umělecké skupiny v rámci své země paralelní roli. Při podrobnějším pohledu ale zjistíme, že se zrod skupin odehrál za

³³ VOJVODÍK 2018, 25.

³⁴ VOJVODÍK 2018, 30.

³⁵ „*Obyvatelé takového hraničního prostoru jsou osoby, které na základě zvláštních schopností nebo zvláštního rysu jejich činnosti náležejí k oběma světům.*“ VOJVODÍK 2018, 25.

odlišných předpokladů, stejně jako každá skupina zvolila jiný druh boje za prosazení moderního malířství, který patřičně odpovídal lokálním potřebám dané země.

1.4. Paralelní role podobně laděných skupin?

I přes sdílený společenský zájem, politickou podřízenost Habsburskému rodu a tendenci k uměleckým experimentům česká Osma a maďarský Nyolcak selhaly ve vytvoření užších komunikačních kanálů. Existuje zde však předpoklad Stevena A. Mansbacha, že skupiny sehrály paralelní roli v rámci dějin svých zemí.³⁶ Ověřování tohoto předpokladu mi poskytlo vhodný rámec, jak k porovnání Osmy a Nyolcaku přistoupit. Shodně i Karel Srp hovoří o *podobných* tendencích napříč habsburskou říší, kde na více místech Rakouska-Uherska došlo k utvoření podobně laděných uměleckých skupin zároveň: „*Období let 1908-1928 (...) vykazovalo několik shodných rysů, které se projevovaly ve většině hlavních měst tehdejšího Rakouska-Uherska. (...) Podobně laděné skupiny vznikaly v letech 1907-8 v Praze, Vídni, Budapešti a Krakově.*“³⁷

Má otázka tedy zní, do jaké hloubky a míry mohou být předpokládané *paralelní* role a *podobné* ladění skupin prokázané. Ve své práci se rovněž zaměřuji na hledání vhodných a měřitelných indikátorů, které by umožnily sledovat, zda se výše uvedená tvrzení dají alespoň částečně potvrdit či vyvrátit. V tomto ověřování však hrála vůdčí roli zvolená perspektiva, v jaké jsem obě skupiny srovnávala. Přirozeně zde platilo, že čím širší perspektivu jsem zvolila, tím spíše byly paralelní role a podobnost potvrzené. Pokud jsem analyzovala roli skupin v kontextu střední Evropy, bylo na místě předpokládat určitou podobnost a význam. V užším kontextu Prahy a Budapešti se však prokázalo, že například sociální role skupin měly odlišný charakter a odpovídaly na zcela jiné požadavky, které byly podmíněné odlišným kulturněhistorickým vývojem daných lokalit.

³⁶ “Even internally, imperial governments did little to induce interaction: the Czech Osma (Eight) and the Hungarian Nyolcak (Eight) did not establish a common front or develop close working contacts despite a shared general social outlook, a (Hapsburg) political subject hood, an encouragement of aesthetic experimentation, and a notably parallel role in their respective national histories.” MANSBACH 1998, 562.

³⁷ SRP 2018, 7- 8. Zde je však důležité upozornit na Srpovu chybnou dataci vzniku maďarské skupiny Nyolcak, která nevznikla roku 1908 ani 1909 při příležitosti společné výstavy, ale oficiálně se asociace umělců sdružila pod názvem Nyolcak až v roce 1911 během oficiálně první společné výstavy. Podrobněji viz kapitola *Vznik skupiny Nyolcak* s. 48. Zmíněný citát dokazuje podobnou úvahu Stevena A. Mansbacha a Karla Srpa, když oba přemýšlejí nad možnou podobností mezi oběma skupinami Osma i Nyolcak.

Proto se ve své práci věnuji i společenskému kontextu, který popisuje složitou síť vztahů a okrajově se zabývám i myšlenkovými koncepty, které se staly substrátem pro Osmu, Nyolcaku i pro celou středoevropskou kulturu.

Revoluční vystoupení obou skupin se ale hluboce dotkla i mimouměleckých aspektů. Proto kladu ve své práci důraz na mimoumělecké faktory, které výrazně zasáhly do celého procesu vzniku moderního a raně avantgardního umění ve dvou kulturně odlišných prostředích Prahy a Budapešti. Roli skupin tak chápu jako podstatné hybatele sil, které se díky dobře připravenému podhoubí staly katalyzátorem přerodu k rané avantgardě. Kde to komparativní způsob mé práce umožnil, upřednostnila jsem pohled na skupinu jako na jednotlivce, žijící v konkrétním čase a prostoru. Naopak úhel pohledu, který více zkoumá skupinu jako celek, její sociální roli a vztahy vůči okolí vyžadoval více zobecňující přístup, kterým částečně potírám hodnotu individuálního příspěvku jednotlivých autorů. Příkladem tohoto zobecnění jsou používané citace jen vybraných umělců, kteří se pregnantně vyjadřovali k dobové diskuzi o podstatě moderního umění, stejně jako o smyslu a fungování vlastních skupin. Jako v každé fungující sociální skupině zde přirozeně vykrytalizovaly výraznější osobnosti. Byli jimi Emil Filla, Bohumil Kubišta, Károly Kernstok a Róbert Berény, skrze jejichž myšlenky a citáty budu nejvíce hodnotit celkový ráz a charakter skupin. Zároveň je zajímavé, že ani jedna skupina neměla tendenci volit si oficiálního mluvčího, který by ji zastupoval. I přes tendenci k vytvoření skupinového ducha zde byl prostor pro individualitu. Ačkoliv byli tedy umělci sjednoceni skupinovým názvem a společnými výstavami, nejednalo se ještě o uměleckou skupinu, která by hlásala jednotný skupinový program, tedy ve smyslu pozdější *avantgardní* éry. V této perspektivě tak můžeme obě skupiny označit teprve jako předvoj skutečně avantgardních skupin, které se dále ještě více emancipovaly.

2. Zázemí Prahy a Budapešti

2.1. Budapešť a Praha v rámci Rakouska-Uherska

Josef Vojvodík charakterizoval Prahu a její mezní pozici jako „*meziprostor mezi středem a okrajem, charakterizovaný produktivními kontakty a hybridním míšením slovanských národů, Němců, Rakušanů a židovského obyvatelstva.*“⁴⁶ Ve srovnání s Prahou se z geografického hlediska Budapešť vymyká podobné charakteristice mezního

⁴⁶ VOJVODÍK 2018, 24.

prostoru, neboť Maďarsko tvořilo východní okraj celé monarchie. Jak dále uvidíme, i přes to se ona pro moderní dobu příznačná propustnost a míšení vlivů stala pro Budapešť rovněž určující.

Dále lze rozvinout Vojvodíkův postřeh o specifické poloze Prahy a popsat její mezní prostor jako heterogenní fluidum, které vytvářelo hybridní formy a mělo tendenci kolidovat s normami, které vytvářelo centrum. Díky své poloze byla Praha místem, kde byl dostatek prostoru nejen pro uměleckou různorodost, vícehlasost a diverzitu. Zatímco „*centrum je podřízeno normám a pravidlům, kde hrozí inovaci stagnace*“, konstatuje dále Vojvodík „*diskontinuální vývoj periferie zajišťuje její dynamiku a uměleckou obnovu*.“⁴⁷ Lze tedy zobecnit, že z této perspektivy byly Praha a Budapešť periferiemi, které umožnily vznik hybridních forem, kde protikladné hodnoty národního a mezinárodního, moderního a lokálního umění nebyly v rozporu. Naopak, polarita vytvářela nutné napětí, které podněcovalo mladé umělce k tvůrčí a experimentální činnosti.

Do nedávné doby byly tyto hybridní formy vnímané jako nedostatečné pochopení francouzských či německých vzorů. Současné pokusy o reinterpretaci středoevropského moderního umění se naopak snaží vnímat tyto experimenty jako navázání tvůrčího dialogu se západoevropským uměním. Pokud tedy opustíme diskurz centra a periferie a přestaneme považovat západní kánon za jediný platný, budeme moci tyto hybridní proměny forem považovat za legitimní. Opačná perspektiva, která hledá odlišnosti namísto podobností středoevropského a západoevropského umění, nám umožňuje vnímat originalitu a tvůrčí invenci tam, kde by západoevropský kánon jasně daných stylů použil výraz *hybridních* forem.

V Praze, Budapešti a obecně středoevropském prostoru tak vzniklo něco zcela nového a nepředvídatelného. Transformace původní formy pak nebyla méněcennou, ale vytvořila dostatečnou energii pro inovaci a originalitu.⁴⁸ Díla středoevropských malířů tak obohatila formální rejstřík o experimentální, *hybridní* formy, kterým však můžeme přiznat legitimitu a je nutné tato díla vnímat jako nezanedbatelně přínosná pro evropské moderní malířství 20. století.

Podobně, jako střední Evropa náležela do určité míry oběma světům - jak východní, tak západní Evropě - obě umělecké skupiny měly rovněž onu zvláštní a výhradní

⁴⁷ VOJVODÍK 2018, 25.

⁴⁸ VOJVODÍK 2018, 30.

schopnost náležet oběma světům.⁴⁹ Ve sledovaném tématu se jedná o svět modernismu, jeho zrod a postupnou proměnu k rané avantgardě, které se obě skupiny částečně dotkly. Skupiny Osma i Nyolcak se tak nacházely na rozhraní mezi dvěma světy a náležely zároveň oběma.

Umělci skupiny Osma i Nyolcak si dobře uvědomili své výhradní místo a postavení ve specifickém časoprostoru střední Evropy. Na tomto místě můžeme potvrdit předpoklad Stevena A. Mansbacha, že v kontextu evropského vývoje sehrály umělecké skupiny v rámci své země paralelní roli. Při podrobnějším pohledu ale zjistíme, že se zrod skupin odehrál za odlišných předpokladů, a že každá skupina zvolila jiný druh boje za prosazení moderního malířství, který patřičně odpovídal lokálním potřebám dané země.

2.1.1. Budapešť

Budapešť byla druhé největší město Rakousko-Uherské monarchie. Maďarsko na přelomu století lze charakterizovat jako multicentrální prostor, kde přítomnost menších měst s výtvarnou a uměleckou aktivitou oslabovala centrální pozici Budapešti.⁵⁰ Význam Budapešti, jako centra uměleckého dění, vyšel najevo až kolem roku 1910, kdy se zde začaly kumulovat síly mladých progresivních malířů, spisovatelů a filosofů. Umělecké aktivity a kulturní rozvoj tak nebyly centralizované v jednom místě jako v Praze, ale odehrávaly se paralelně na více místech, a v důsledku pomaleji. Až rok 1910 a vystoupení skupiny Nyolcak [Osma] lze chápat jako jednu z klíčových událostí, které napomohly dále rozvádět a dokončit proces modernizace umělecké scény Maďarska.

Maďarsko docílilo sebevědomé pozice v rámci monarchie v roce 1867 tzv. Rakousko-Uherským vyrovnáním. Na rozdíl od Prahy, Budapešť nepodléhala Vídni, což v důsledku zkomplikovalo přechod od jejího agrárního, a v tomto smyslu zaostalejšího charakteru k procesu industrializace: *„Stejně jako mnoho jiných aspektů maďarské situace byla tato zaostalost nepřímým výsledkem mnohem většího politického sebevědomí, než jaké bylo možné najít kdekoliv na celém území Rakousko-Uherské říše. To je také důsledek monolitické kultury a většího zakořenění kulturního a politického konzervatismu, který*

⁴⁹ „Obyvatelé takového hraničního prostoru jsou osoby, které na základě zvláštních schopností nebo zvláštního rysu jejich činnosti náleží k oběma světům.“ VOJVODÍK 2018, 25.

⁵⁰ CLEGG 2006, 28.

tomuto zaostání směle nahrával.“⁵¹ Modernizace, industrializace, ale i vedoucí politický konzervatismus měly nepopíratelný vliv na umělecký progres, který ve srovnání se zbytkem zemí střední Evropy stagnoval. Lze totiž říci, že umělecký vývoj běžel paralelně se socioekonomickým procesem a byl na něm závislý.

Ačkoliv se v literatuře často hovoří o mladých umělcích jako o *progresivních*,⁵² zastánci umělecké modernity, nejen výtvarné, ale i literární, zastávali názor spíše regresivní. Ten odmítal urbanizaci a modernizaci města kvůli jeho negativním dopadům na maďarskou krajinu a společnost. V Budapešti tak vznikl unikátní konflikt mezi zastánci urbanizace z řad městské buržoazie a představiteli umělecké modernity, kteří zastávali tradičnější hodnoty. Dobu před nástupem skupiny Nyolcak tak určovalo „zvláštní napětí mezi zastánci urbanizace a reprezentanty umělecké modernity, mezi rostoucím městem a možnostmi kulturní inovace.“⁵³

Ještě více než pražská Osma skupina Nyolcak závisela na pozitivních recenzích a přímluvách takových osobností, které se zasadily o jejich prosazení a patřičnou popularizaci. Většina zastánců skupiny Nyolcak, mezi které patřili zejména literáti z okruhu časopisu *Nyugat* [Západ]⁵⁴ jako básník Endre Ady, vlivný filosof a literární kritik György Lukács a umělecký kritik a filosof Lajos Fülep, zastávali právě konzervativnější názor. Je důležité pochopit myšlenkový svět okruhu maďarských modernistů-intelektuálů, bez jejichž přičinění by skupina Nyolcak měla velmi omezenou šanci prosadit se v uměleckém i veřejném životě: „Skutečností je, že bez pomoci kritiků a té části veřejnosti, která stála za nimi, by nikdy nedosáhli takových bouřlivých ohlasů, kterých se jim dostalo během prvního vystoupení.“⁵⁵ Tato vrstva maďarské inteligence spatřovala v urbanizaci neblahé dopady na pustošení jejich rodné krajiny, kterou vnímala jako navždy ztracený ideál v protikladu k městu. Jejich poměr k městu a venkovu se dá vystihnout

⁵¹ „Like many others aspect of the Hungarian situation, this form of backwardness was indirect result of much greater political self-confidence than was to be found elsewhere in the Empire, and of the more monolithic culture and more entrenched cultural conservatism that this had fostered.“ CLEGG 2006, 80.

⁵² „Progressivist art“ CLEGG 2006, 173. „progressive group; progressive painting“ BARKI 2010, 22-24.

⁵³ „Conflicts between the supporters of urbanization and some representatives of artistic modernity. Tension between urban development and cultural innovation.“ SZEGEDY-MASZÁK 1994, 22.

⁵⁴ Literární časopis, který se stal jedním z orgánů umělecké a intelektuální modernity v Maďarsku, fungující od roku 1907. Ačkoliv nesl název moderně a západně orientovaného uskupení, většina jeho aktivních přispěvatelů byla svými příspěvky orientována k romantické představě předkapitalistického Maďarska, zastávající starší hodnoty a tradice minulosti. SZEGEDY-MASZÁK 1994, 19.

⁵⁵ „The reality is that without the assistance of the critics and that part of the public that stood behind them, they would never have obtained a hearing in the storm that they generated with their first appearance.“ MARKÓJA 2010, 57.

citátem maďarského esejisty a spisovatele Dezsa Kosztolányiho, který otiskl časopis Nyugat roku 1913: „Zajímá mě maďarský venkov (...). Je to země zázraků. Ti, kdo se tam narodí, budou mít širší horizont, než kdokoli jiný vychovávaný ve vysoce industrializovaném hlavním městě. (...) Ve světě, kde se nic neděje a životu dominuje pití vína, hraní karet, smutek a samota, bude mít duše vnitřní rozměr, podivné stísnění a intenzitu emocí. Provinční život má vždy psychický charakter.“⁵⁶ Citace dobře postihuje rozdílný přístup české a maďarské skupiny k městu a jeho velkoměstskému víru.

Naopak česká Osma se okolo roku 1910 zaměřila právě na hráče, pijáky a osamělé existence jako na ty aspekty života ve městě, které produkují ono expresionistické napětí mezi individuem a společností.⁵⁷ Jestliže se česká skupina nově nalezenou urbánní tematikou odklonila od idylismu městského života akcentovaného impresionisty,⁵⁸ maďarská skupina městskou idylu v podobách impresionismu ještě ani nepoznala. Témata odpočinku v parku, městské promenády či zahradního posezení u skupiny Nyolcak nenalezneme. Jejich myšlenkový svět byl podpořený a ukotvený v romantických, anti-kapitalistických idejích Lva Tolstého,⁵⁹ které se později naplno projevily v marxistických postojích György Lukáče.⁶⁰ Moderní maďarští umělci spatřovali druhou stranu modernizace a odmítali podstatu moderního života ve městě, jehož hodnoty se zakládaly na individualismu, byrokracii a sekularismu.⁶¹ To vyvolalo v mladých umělcích pocit vlastní odpovědnosti za společnost a vůdčí osobnost skupiny Nyolcak, Károly Kernstok, považoval umění za nástroj celospolečenské nápravy a obnovy jejích zapovězených hodnot. Pro mladé intelektuály tak bylo hlavním úkolem moderní doby restrukturalizovat společenské vrstvy a obnovit společenský řád.⁶² Obraz *Rodina* [2] od Bertalana Póra, vystavený na první společné skupinové výstavě *Nové obrazy* v roce 1910,

⁵⁶ „What interests me is the Hungarian countryside (...). It is the land of miracles. Those who are born there will have a wider horizon than anybody brought up in a highly industrialized capital. (...) In a world where nothing happens and life is dominated by drinking wine, playing cards, sadness, and solitude, the soul will have an inner dimension, a strange compression and intensity of emotion. Provincial life is always of psychic character.“ SZEGEDY-MASZÁK 1994, 26.

⁵⁷ „Ve městě a jeho možnostech, v hospodách a barech, kavárnách a cirkusech viděli umělci novou, a do té doby opomíjenou kvalitu, malovali žebráky a lidi vyřazené z existence. Ve městě spatřovali novou krásu, podmíněnou speciálními efekty nového urbánního prostředí.“ RAKUŠANOVÁ 2007, 80-82.

⁵⁸ LAHODA 2007, 67.

⁵⁹ I mladý Kubišta měl náklonnost pro toto smýšlení, vyjádřené v textech Lva Tolstého. Bylo by tedy zajímavým srovnáním, co z těchto postojů a myšlenek později vyvodil pro své obrazy s myšlenkami a texty např. Károly Kernstoka nebo právě György Lukáče.

⁶⁰ SZEGEDY-MASZÁK 1994, 20.

⁶¹ SZEGEDY-MASZÁK 1994, 18.

⁶² MANSBACH 1991, 52.

nám tyto hodnoty dobře tlumočí: „*Obraz, interpretovaný jako kritiky odcizujícího až brutalizujícího charakteru současného života v Maďarsku byl o to údernější, že byl v kontextu výstavy moderních malířů zcela nečekaný.*“⁶³

Naopak ve většině významných měst Rakousko-Uherské monarchie byl prostředek urbanizace vítaným společníkem celkové modernizace a pokroku. Tento rys maďarské kulturní společnosti, která se rozdělila na dva tábory a ve které moderní malíři zastávali konzervativnější názor, můžeme označit za místně specifický: „*V rakouské polovině duální monarchie nebylo možné pozorovat žádnou podobnou opozici mezi uměleckou a sociální moderností.*“⁶⁴

2.1.2. Praha

Praha byla hlavní městem zemí Koruny české s vlastní samosprávou, státoprávními i kulturními institucemi. Přesto nebyly Země koruny české samostatné, nýbrž podřízené Vídni. Na cestě k novému modernímu malířství se však toto podřízení Vídni nestalo příliš omezujícím. Jak vysvětluje Elizabeth Clegg i přes to, že Vídeň ještě na konci 19. století usilovala o post nejvlivnějšího centra monarchie, z hlediska kulturního vývoje začalo být rovněž důležité, co se odehrávalo za jejími hranicemi a doposud znevažovaná hodnota *místního, regionálního* centra začala hrát důležitější roli.⁶⁵ Více než potenciální moc Vídne byla pro Prahu závažnější a určující její geografická pozice, která se rozkládala při severozápadní hranici monarchie a tím pádem byla Praha na dosah od Německé říše a vlivných měst jako byl Mnichov, Drážďany či Berlín. Na rozdíl od Budapešti měla Praha daleko více dostupnější s německými a západoevropskými městy, které v Praze umožnily rychlejší zahájení industrializace. Propojenost Prahy s celou střední Evropou a její dobrou dostupnost podpořila i rostoucí síť železničních tratí, které Prahou procházely [3]. Díky takto výhodné pozici a dostupnosti byl v Praze a celých Čechách zahájen proces postupné modernizace a urbanizace, které zde byly na rozdíl od Budapešti všeobecně vítanou součástí moderního života. Jak jsem již zmínila výše v případě Budapešti, i v Praze byl kulturní a společenský vývoj předně závislý na dobrých

⁶³ „*Its impact as a critique of the potentially alienating even brutalizing character of contemporary life in Hungary was all the stronger for being unexpected in such a context.*“ CLEGG 2006, 174.

⁶⁴ „*No similar opposition between artistic and social modernity can be observed in the Austrian half of the Dual Monarchy.*“ SZEGEDY-MASZÁK 1994, 25.

⁶⁵ „*The supposed subsidiary status of the regional was, however, increasingly called into question by the manifest importance of what was being achieved outside Vienna.*“ CLEGG 2006, 26.

a stabilních socio-ekonomických podmínkách, která zde byly zajištěny. Praha tím zahájila svou kulturní obnovu o několik let dříve, než Budapešť.⁶⁶ Zároveň však byla blízkost ke germánskému prostředí riziková, neboť zde přetrvával zápas mezi slovanskou a germánskou kulturou. Praha se ocitla ve své charakteristické *mezní* pozici, která byla vyjádřena hned ve dvou rovinách: (1) fyzickou rozpolceností mezi jihovýchodní „habsburskou“ a severozápadní „německou“ Evropou a (2) mentální rozpolceností mezi oficiální Vídní a kulturněhistorickým přináležením k německému prostředí.

Pro mladou generaci malířů narozenou na počátku celospolečenských proměň, které Clegg datuje zhruba k roku 1880 a kterou v mé práci zastupuje skupina Osma, bylo nejvyšším úkolem vymanit se z područí vídeňského(-habsburského), germánského a slovanského nárokování a jasně vytyčit nové směry a cíle pražské výtvarné a kulturní scény. Role umělce zde více odpovídala obecnější charakteristice středoevropského moderního malíře, který se dle Timoty O. Bensona měl stát společenským agentem. Na rozdíl od situace v Maďarsku zde však nešlo o agenta v roli jednatele celospolečenské obnovy a jeho poslání nebylo tolik orientované na politický vývoj země. Umělec měl naplnit svou roli kulturního činitele skrze osvětové poutě do západní Evropy, do Francie a Německa a tlumočit nové umělecké perspektivy moderního evropského malířství do své země.⁶⁷

Ačkoliv se generaci Osmy a ostatním mladým umělcům z jejího širšího okruhu dobře nabízelo jít vlastní cestou za vytvořením nového uměleckého názoru, přesto umělci nejprve trpělivě hledali opěrné pilíře svého zrání v zahraničních autoritách. Alespoň dočasné východisko ze slepé uličky vlastních národních, či cizích nadnárodních zájmů našla tato generace ve výtvarné orientaci k západní Evropě, která se později redukovala na pozornost k Francii a Paříži. Petr Wittlich interpretoval tento příklon k Francii a uznání její autority jako přirozený důsledek místního smyslu pro centralitu a autoritu, které zde v podobě vůdčího uměleckého, ale i politického směru očividně chyběly. Wittlich dále pokračuje, že pokud tuto absenci „českého krále“, neboli vůdčího směru sečteme s přirozeným odporem ke germánské kultuře jako hrozbě, stala se volba

⁶⁶ CLEGG 2006, 28.

⁶⁷ *“With the unprecedented experience of industrialization and a faith in progress, artists and writers in Central Europe felt increasingly competent to shape the future of their countries cultures not by readdressing the national mythologies but rather by acting as socially engaged cultural agents who could convey the new perspectives heralded by the new art they encountered on pilgrimages to France and Germany.”* BENSON 2002, 23.

demokratické Francie právě čitelnou: „*Volba Francie, přesněji řečeno Paříže, jako vzorového centra je potom zcela čitelná a právě v umění mohlo v této souvislosti plně uplatnit svou základní substituční funkci.*”⁶⁸

Ve srovnání s Budapeští zde vychází patrně najevo, že každé město řešilo diametrálně odlišné problémy, které přímo ovlivňovaly hmotné i mentální zázemí skupin Osma i Nyolcak. Zatímco Budapešť se snažila vymanit z kulturního, ale především společenského zaostání a politického konzervatismu, Praha ve své ekonomické vyspělosti řešila sváry germánské a slovanské kultury, na které až generace Osmy účinně odpověděla svou nezaujatou rezignací na národní agendu. Praha si tak díky svému dobrému geografickému předpokladu obhájila v rámci Rakousko-Uherské monarchie svou výsadní pozici, kde dostatečná ekonomická jistota a stabilita zajistila mladým umělcům vhodné výchozí podmínky pro zahájení jejich postupné výtvarné revoluce.

2.2. Výstavní činnost a galerijní provoz v Budapešti a Praze

V časově širším rámci vývoje dějin evropského umění chápu období od konce devadesátých let 19. století, označovaného termínem Secese, jako dlouhodobý proces, který propojil umělecká centra monarchie. Období Secese sjednotilo roztroušené lokální příběhy umění, které se do té doby odehrávaly bez vzájemných souvislostí. Nyní mezi sebou jednotlivá centra mohla navázat spojení a utvořit tak základ pro pozdější internacionální vývoj spějící k rané avantgardě. Budoucí generace umělců obou skupin tak mohla organicky navázat na předchozí vývoj, který poskytl všechny potřebné předpoklady pro rozvoj nového moderního malířství. Vznik nových výstavních společností a zakládání moderních výtvarných skupin zrušilo monopol, který doposud měly jen dlouho zavedená a zdánlivě všestranná sdružení, která již neodpovídala novým moderním potřebám.

Počátky rané avantgardy v Česku i Maďarsku tak musíme chápat jako kontinuální pokračování prvotních úsilí předcházející generace. V další části své práce se zaměřím na zkoumání vztahů těchto generací, které se zároveň respektovaly i osočovaly. Panovala zde dynamika neustálého navazování či rozvazování vztahů s domácím vývojem a tradicí, než tuto rozepři mezi dvěma generacemi ukončila první světová válka.

⁶⁸ WITTLICH 2006, 14.

2.2.1. Budapešť

Hlavní výstavní činnost byla v Budapešti od roku 1859 zřizovaná organizací *Maďarské sdružení výtvarných umění* [OMKT].⁷⁵ Sdružení, které pořádalo pravidelné výstavy, disponovalo vlastní galerií od roku 1877 a sídlilo ve Staré umělecké galerii [Regi Múcsarnok] a od roku 1896 v Paláci umění [Új Múcsarnok]⁷⁶, který poskytl nové velkorysejší výstavní prostory.⁷⁷ Hlavní náplní této organizace byly čtyři sezonní salony ročně, na kterých se prezentovalo i zahraniční umění. Vedle výstav mělo sdružení výsadní právo státních akvizic, které do devadesátých let 19. století měla jen Vídeň.⁷⁸ V okruhu maďarských moderních umělců byl pojem Paláce umění spíše pejorativní kvůli preferenci konzervativního umění a ze skupiny Nyolcak zde pravidelně vystavoval své obrazy jen Dezső Czigány a Bertalan Pór.⁷⁹ Ostatní členové zde vystavovali jen do počátků společné skupinové aktivity a vyhledávali spíše menší komerční společnosti, které byly otevřenější modernímu umění.⁸⁰

Až do roku 1894 bylo *Maďarské sdružení výtvarných umění* jedinou oficiální organizací v Maďarsku. Roku 1894 založila skupina mladších malířů novou výstavní organizaci poskytující alternativu ke konzervativnímu vkusu původního sdružení a jeho Paláce Umění. Nová organizace, která se chtěla vymknout zastaralým a konzervativním hodnotám předešlého sdružení nesla paradoxně název *Národní Salon* [Nemzeti Szalon]. Náplní byly každoročně čtyři salony, z nichž zimní a jarní byly prodejní.⁸¹ Umělecká scéna Budapešti na přelomu století neposkytovala dostatečné podmínky, aby zde vznikl secesní spolek podobný těm, které vznikaly na mnoha místech celé Evropy, disponující vlastní výstavní galerií a časopisem.⁸²

Koncepce a zaměření *Národního Salonu* byly ambivalentní. Na jednu stranu si *Národní Salon* kladl za cíl podporovat mladé umění, ale zároveň se snažil uspokojit veřejnou poptávku po konzervativních realistických krajinách, které produkovala nejaktivnější umělecká kolonie Nagybánya. I přes kusé snahy tak budapešťská umělecká

⁷⁵ Hungarian State Fine Art Association [Országos Magyar Képzőművészeti Társulat]. CLEGG 2006, 22.

⁷⁶ CLEGG 2006, 25.

⁷⁷ CLEGG 2006, 288.

⁷⁸ CLEGG 2006, 25.

⁷⁹ BARTHELÉMY 2008, 121.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ GELLÉR 2010, 47.

⁸² CLEGG 2006, 80.

scéna nadále prodělávala stagnaci a bylo zapotřebí určitého stimulu, který by rozpoutal diskuzi.

Ambivalentní a nejednoznačnou vizi *Národního Salonu* dobře ilustroval *Jarní salon* konaný v roce 1907, kde vedle Vincenta van Gogha, Paula Gauguina a Paula Cézanna vystavovali průměrní, až podprůměrní domácí malíři.⁸³ Výstava, která poprvé prezentovala větší kolekci francouzského moderního umění, byla adaptovanou verzí vídeňské výstavy Post-Impresionistů konané v galerii *Miethke*.⁸⁴ Stejně tak tato výstava putovala z Vídně do Prahy, kde *Spolek výtvarných umělců Mánes* poskytl půdu pro její prezentaci. Skutečnost, že první ozvuky francouzského impresionismu bylo možné vidět na maďarské umělecké scéně až k roku 1907⁸⁵ popisuje i určitou propast a téměř dvacetileté zpoždění oproti západoevropskému vývoji.

Stejně jako se v Praze takový bod zlomu odehrál v roce 1905 během výstavy Edvarda Muncha,⁸⁸ v Budapešti se novou vlnu diskuzí o podstatě moderního malířství rozezněla až zmíněná výstava francouzského Post-Impresionismu. Teprve tehdy rozpoznal maďarský filosof a teoretik umění Lajos Fülep potenciál francouzské orientace. „*Maďarští umělci několika generací reagovali na dekorativní charakter umění. Až odvážná smyslnost Gauguinova díla, jeho exotika a primitivismus souzněl s maďarskou mytologií a s hledáním prapůvodního.*“⁸⁹ Národní Salon prokazoval stále větší sympatie k progresivnímu umění a postupně se tak odkláněl od nacionálních reziduí. Tedy skrze rezonanci s domácí tradicí v díle Paula Gauguina byla maďarská konzervativní politika umění ochotná naslouchat modernějším hlasům. V roce 1908 se stal Národní Salon modernější institucí a poskytl útočiště pro výstavu nově založeného spolku *Maďarských impresionistů a naturalistů* [MIENK].⁹¹ Národní Salon se rychle přeorientoval

⁸³ BARTHELÉMY 2008, 121.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ CLEGG 2006, 118.

⁸⁸ Výstava Edvarda Muncha v roce 1905 nebyla v žádném případě první prezentací zahraničního umění v Praze. V kapitole *Výstavní činnost Spolku výtvarných umělců Mánes* zmiňuji i další důležité, jako např. v roce 1902 výstavu Francouzského umění. I přes to Munchovu výstavu chápu jako výjimečnou, neboť bezprostředně rozpoutala odbornou diskuzi nejen mezi mladými umělci, ale i mezi starší generací a jejím prostřednictvím tak došlo k jasnějšímu vyhranění zastánců moderního a konzervativnějšího výtvarného názoru. O důležitosti této výstavy, jako zlomového bodu vypovídá i citát Karla Srpa, který charakterizoval celé období rané avantgardy v Čechách před první světovou válkou jako dobu přijetí obrazů Edvarda Muncha. SRP 2018, 5.

⁸⁹ „*Hungarian artists of several generations responded to the decorative character and unabashed sensuality of Gauguin's work, and its exoticism and primitivism chimed with the contemporary Hungarian preoccupation with Magyar mythology and Magyar origins.*“ CLEGG 2006, 134.

⁹¹ MIENK [Magyar Impreszionisták és Naturalisták Kore], CLEGG 2006, 173.

k modernímu malířství a již o tři roky později poskytl své reprezentativní prostory pro první oficiální výstavu skupiny Nyolcak.⁹²

Vedle státních a oficiálních organizací byla pro mladé umělce důležitější síť menších komerčních galerií, které se v Budapešti od počátku století nově zakládaly. Jako první otevřel své dveře mladým umělcům salon Kálmána Könyvse v roce 1903, který sehrál důležitou roli v propagaci progresivních umělců.⁹³ Roku 1906 se zde konala důležitá retrospektivní výstava Józsefa Rippl-Rónaie, který zde po návratu z Paříže vystavil svá francouzská plátna. Ta vykazovala rozmanité vlivy Eugèna Carriera, Toulouse-Lautreca a skupiny *Nabis*.⁹⁴ Jeho dílo se dnes hodnotí jako syntéza domácí tradice a francouzského moderního malířství, které v mnohém předznamenalo umění Nyolcak. I přes úspěšnost byly moderní malířské postupy, jakými byly ostré barvy, zvýrazněná plošnost a důraz na obrysovou linii, chápány jako cizí domácí a tradiční estetice.⁹⁵ O tři roky později to bylo právě v salonu Kálmána Könyvse, kde budoucí členové Nyolcak uspořádali svou první společnou výstavu pod názvem *Nové obrazy* [Új Képek].⁹⁶

Na rozdíl od situace v Praze, kde kulturní scénu od konce 19. století aktivně kultivoval Spolek výtvarných umělců Mánes, v Budapešti podobná aktivita chyběla. Mánes v Praze navíc poskytl půdu pro vznik vlastního, čistě výtvarného periodika *Volné Směry*. Byl to především denní tisk, který namísto výtvarného časopisu poskytl prostor pro šíření nových uměleckých trendů v Budapešti. Károly Lyka založil roku 1902 umělecké revue *Umění* [Művészet],⁹⁷ která však reflektovala uměleckou scénu pouze selektivně. Neexistuje zde zmínka o aktivitě skupiny Nyolcak a zaměření časopisu se týkalo spíše konzervativnějšího moderního umění, které produkovala zejména umělecká kolonie v Nagybányi.⁹⁸

Pro moderního umělce, který se snažil vybojovat si svou pozici, bylo důležité stát se každodenní součástí stránek budapešťského denního tisku, zahrnující jak politické plátky, tak literární revue, které byly otevřené modernitě více, než výtvarná scéna: „V

⁹² Ačkoliv k první výstavě skupiny došlo již v roce 1909 v salonu Kálmána Könyvse, až o tři roky později se skupina oficiálně prezentovala pod názvem Nyolcak, česky Osma. CLEGG 2006, 173.

⁹³ GELLÉR 2010, 47.

⁹⁴ CLEGG 2006, 133.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ CLEGG 2006, 174.

⁹⁷ BARTHELÉMY 2008, 125.

⁹⁸ Ibidem.

tomto ohledu hrály časopisy výtvarného umění mnohem méně důležitou roli, než politické noviny liberální tendence a literární časopisy otevřené modernosti."⁹⁹

2.2.2. Praha

Zavedenou organizací, která v Praze obstarávala výstavní program byla od roku 1885 Obrazárna v Rudolfinu. Tento víceúčelový prostor poskytoval své výstavní síně převážně německému zemskému spolku *Krasoumné Jednoty pro Čechy* [Kunstverein für Böhmen].¹⁰⁰ Na rozdíl od Budapešti Praha disponovala novou institucí *Moderní galerie* založenou Rakousko-Uherským státem v roce 1891, kde však stále převažovala německá sekce.¹⁰¹ Ale až roku 1905 otevřela Moderní galerie své dveře veřejnosti, tentokrát s větší českou a menší německou sekcí. Jejím úlohou byly nákup a vystavování současného umění.

Stejně jako pro maďarskou skupinu, i pro českou Osmu byly důležitější menší komerční galerie, jako byl *Topičův salon*, jehož výstavní společnost založil v roce 1895 František Topič. *Jednota výtvarných umělců* byla založená roku 1898 jako odnož české kulturní organizace *Umělecká beseda*, která byla zavedeným spolkem fungujícím od roku 1863. Umělecká Beseda byla propojená s Akademií, mezi zakládajícími členy byli někteří její profesori. Jejím hlavním cílem bylo získání uznání českému národnímu umění a pomoci českým umělcům navazovat vztahy s umělci ostatních slovanských kultur.¹⁰²

Pro samotnou existenci skupiny Osma tyto zmíněné organizace význam neměly, je však důležité je zmínit v kontextu pražské scény. I v době aktivního fungování skupiny Osma byla na pražské scéně stále živá otázka národnosti a českosti v umění. Tento trend přetrval hluboko do prvního desetiletí nového století a bylo až na mladé generaci, aby se s ním konečně vypořádala.

Jako odpověď na převahu německých institucí založila skupina studentů v roce 1887 svůj vlastní výstavní Spolek výtvarných umělců Mánes, který však aktivně vystavoval až od roku 1898. V roce 1902 postavil Jan Kotěra Spolku pavilon pod zahradou Kinských na Smíchově pouze jeho účely.¹⁰³ Na rozdíl od ostatních secesních spolků vznikajících paralelně v centrech monarchie, byl to právě pražský Mánes, který jako

⁹⁹ „A cet egard, les revues des Beaux-arts jouèrent un rôle bien moindre que les journaux politiques de tendance libérale et les revues littéraires ouvertes à la modernité.“ BARTHELÉMY 2008 127.

¹⁰⁰ CLEGG 2008, 288.

¹⁰¹ SAWICKI 2014, 47.

¹⁰² SAWICKI 2014, 37.

¹⁰³ CLEGG 2008, 70.

jediný spolek přetrval a aktivně se podílel na uměleckém vývoji dalších desetiletí.¹⁰⁴ Praha tak na rozdíl od Budapešti disponovala moderně orientovaným spolkem, který se stal solidní základnou, nezbytnou pro další vývoj.

V roce 1902 se stal František Xaver Šalda hlavním redaktorem *Volných Směrů*, které byly prvním periodikem zaměřeným na výtvarné umění: „*Díky tomuto úsilí byla u nás v letech nástupu generace Osmy k dispozici pozoruhodně informovaná revue, jaké bychom v tehdejší střední Evropě stěží našli protějšek.*“¹⁰⁵ Na stránkách *Volných Směrů* si tak mohli umělci generace Osma od útlého mládí kultivovat svůj umělecký názor skrze reprodukováné obrazy, články a kritiky nejen domácích, ale i zahraničních událostí.

Volné Směry tak poskytly pražským umělcům fundovanou základnu a čeští umělci měli výhodu oproti maďarským kolegům, kterým tato širokospektrá názorová platforma, zaměřená výlučně na výtvarné umění, chyběla. Později se i samotní členové skupiny Osma mohli vyjadřovat k současnému stavu věcí na stránkách *Volných Směrů*, což výrazně napomohlo k formulování jejich vlastních názorů.

Zaměření Spolku Mánes bylo všestranné. Pokud jsem výše definovala secesní spolky, jako první mezinárodní organizace v moderní Evropě, i orientace Mánesa byla otevřená zahraničním možnostem. I přes panující animozitu k dominující germánské kultuře byla snaha ze strany Mánesa etablovat dobré vztahy s Vídní, kde se činnost spolku těšila dobrému přijetí. Nejen v Praze byla germánská kultura hrozbou a symbolizovala snahu panovníka podřizovat jí lokální kultury.

Praha i Budapešť zastávaly k německému prostředí a germánské kultuře ambivalentní vztah, který se v Praze postupně vyostřoval. Byla zde snaha vymanit se z germánského nároku na českou kulturu a uplatnit národní suverenitu jako vítěznou. Zároveň se však pro budoucí raně avantgardní umění a umělce stalo německé prostředí perspektivnějším hráčem, které poskytovalo pulsující a především dostupnější umělecký trh, než jaký doposud poskytovala Paříž. Tíhnutí pražských umělců se týkalo spíše západních center, jejichž zástupcem se stal později především Berlín.

V důsledku přetrvávajícího sporu pan-slavismu a pan-germanismu se pozornost mladé generace také orientovala k Francii: „*Ačkoli vůdčí osobnosti Mánesu rozhodně*

¹⁰⁴ „Only one of these groups, the Prague Mánes society, was to prove repeatedly able to resume a place in the vanguard of artistic developments over the following decades.“ CLEGG 2008, 110.

¹⁰⁵ PADRTA 1992.

*nezamýšlely splácet vřelé přijetí v rakousko-německých kulturních kruzích nevděkem, jejich pozornost byla souběžně soustředěna na upevňování své kulturní solidarity s Francií.*¹⁰⁶ Tato prozápadní orientace Mánesa však časem našla i své odpůrce, kteří osočili spolek za jeho přílišné přimykání k cizímu elementu. Kritika nestála na konkrétních výhradách ke kosmopolitní Paříži, jako spíše k nedostatečné reprezentaci slovanské kultury a tradice. Na svou obranu Mánes uspořádal dvě výstavy, které měly být kompromisem vyvažující domácí a zahraniční orientaci: „*Obě výstavy zahraničních uměleckých skupin, Worpswede a záhřebské Družstvo Umjetnosti, posloužily k definování unikátní pozice Mánesa ve vztahu k jeho pražským soupeřům; v neposlední řadě sloužily jako potvrzení proti obvinění, že byl Mánes příliš pozorný k Paříži a udržoval těsné vztahy s Vídní.*“¹⁰⁷ Moderní spolek se tak postupně uvolňoval od požadavku národního umění a předznamenal otevírání oken do Evropy; nejen té západní. Generace Osmy tím získala jasně vytyčenou cestu, ve které bylo zapotřebí vytrvale pokračovat.

Umělci generace Osma tak měli bezprecedentní výhodu částečně sdílených hodnot se starší generací zakládajících členů Mánesa. Spolek nebyl přímo závislý na Akademii a byl otevřený modernismu. Společnou snahou starší i mladší generace jim byla obnova kulturní úrovně Prahy a překonání zastaralé akademické malby. Přestože starší generace zastávala jiné postoje a prostředky, než generace mladší, cíl jim byl společný. Mladí umělci generace Osmy si však neuvědomili ve správnou chvíli, že hledají cosi společného a apriori se vůči staré generaci *mánesáků* vymezovali.

Budoucí umělci Osmy profitovali ze zkušenosti výstav zahraničního umění, které systematicky organizoval spolek Mánes.¹⁰⁸ Zároveň se umělci centralizovali do Prahy, kde se tak mohly protnout jejich progresivní síly.¹⁰⁹ Ačkoliv bylo mezi umělci z řad Mánesa stále aktuální zabývat se národní mytologií, ozývaly se i suverénní hlasy zastávající názor o nutnosti otevřít se současné moderní Evropě. Pro příchod Osmy tak byla situace v Praze dobře připravená. Jak konstatoval Emil Filla, starší generace, která nesla nevyhnutelné

¹⁰⁶ „While by no means ungrateful for the positive reception they had been granted in the Austro-German cultural sphere, leading members of Mánes were concurrently focusing their energies on affirming their cultural solidarity with France.“ CLEGG 2006, 70.

¹⁰⁷ „At the society's exhibition pavilion, two non-Czech artists' groups, the Worpswede Colony and the Zagreb Družstvo Umjetnosti, both served further to define Mánes in relation to its Prague rivals, not least as an effective riposte to accusations that Mánes had been excessively attentive to Paris or had enjoyed too close an association with Vienna.“ CLEGG 2006, 108.

¹⁰⁸ SAWICKI 2014, 47.

¹⁰⁹ SAWICKI 2014, 51.

břímě onoho přechodného stavu, umožnila konečný rozchod s konvencí a taktéž konvencí národní. Podtrhuji, že kdyby nebylo těchto důkladných a dobově málo doceněných příprav, jen těžko by ambiciózní hlas mladé generace patřičně zazněl.

3. Vývoj umělecké scény od Secese po založení skupiny

3.1. Maďarsko

3.1.1. Mnichovská akademie

Maďarští umělci mladší generace byli nespokojeni s pomalým a stagnujícím domácím vývojem a proto většina z nich zahájila svá studia na nedaleké mnichovské Akademii.¹¹⁰ Zde se vyučoval zejména akademický historismus, který jako hlavní učební styl převládal na většině akademií v celé střední Evropě. Od roku 1870 na mnichovskou akademii pronikaly vlivy naturalismu a vytvořily specifickou kombinaci se symbolismem. Umělecké vlivy sem proudily především z Paříže, proto se vedle naturalismu a symbolismu záhy začal vyučovat i francouzský realismus, reprezentovaný barbizonskou školou.¹¹¹ Na mnichovské Akademii započal svá studia Béla Czóbel a Dezső Czigany, pozdější členové skupiny Nyolcak. Zdrojem inspirace se pro celou skupinu stal Hans von Marées, z jehož klasického symbolismu čerpal zvláště Károly Kernstok, Róbert Berény, Ödön Márffy a Bertalan Pór, kteří se uvádějí jako klasičtější křídlo skupiny Nyolcak, zastávající umělecké hodnoty velkých mistrů italské Renesance.¹¹³ Mnichovské prostředí bylo pro utváření skupinového uměleckého názoru velmi vlivné, i když se jeho důležitost vedle hlavního pařížského východiska v dosavadní literatuře stále opomíná.

3.1.2. Soukromá škola Hollósy

Simon Hollósy v roce 1886 založil vlastní soukromou Akademii.¹¹⁴ Původem Maďar, který se usadil v Mnichově a rozhodl se opustit tamní Akademii, nabídl studujícím Maďarům i ostatním středoevropským studentům vlastní alternativu. Hlavním vyučovaným stylem se zde stal místo historické malby především symbolismus a naturalismus mísící prvky francouzského plenérismu a barbizonské školy.¹¹⁵

¹¹⁰ CLEGG 2006, 81.

¹¹¹ SZABÓ 1994, 42.

¹¹³ Viz formální analýza obrazů skupiny Osma v kapitole katalogu výstavy *The Eight: Approaches to the Eight through Pictures*. KEMÉNY 2010, 104-126.

¹¹⁴ SZABÓ 1994, 42.

¹¹⁵ Ibidem.

Z pozdějších členů skupiny zde studoval Károly Kernstok, Dezső Czigány a Béla Czóbel. Později se Hollósy rozhodl orientovat svou pozornost zpět k Maďarsku a systematicky zde rozvíjet výuku plenérismus. V roce 1896 se vrátil zpět do Maďarska, aby v Nagybányi založil letní uměleckou kolonii.¹¹⁶ Před rokem 1910 tak byla umělecká centra v Maďarsku roztráštěná a Budapešť, jako hlavní ohnisko umělecké modernity postrádalo svou přední pozici. Částečně v důsledku decentralizované pozice Budapešti lze obecně umělecký vývoj v Maďarsku před příchodem skupiny Nyolcak označit jako opožděný.¹¹⁷

3.1.3. Umělecká kolonie v Nagybányi

Do druhé světové války se umělecká kolonie Nagybánye nacházela ve starém rakousko-uherském regionu Transylvánie. V současné době se město jmenuje Baia Mare a stalo se součástí dnešního Rumunska.¹¹⁸ Původní město Nagybánya bylo významné pro množství zlatých dolů a leželo asi 330 kilometrů východně od Budapešti. Okolí Nagybánye bylo obklopené malebnou krajinou, kde se setkával východní výběžek Velké planiny a úpatí Karpat.¹¹⁹ Záměrem této kolonie byla především výuka plenérismu a hlavním programem se stalo zachycení charakteru maďarské krajiny s důrazem na „*vše maďarské, co krajina mohla obsahovat a malba zachytit*“.¹²⁰ Výuka dle Simona Hollósy cílila na ztotožnění umělce, krajiny a maďarského národního ducha: „*Sjednocení svým idealistickým hledáním odlehlého prostředí, které by povzbudilo tvůrce zcela maďarského umění na zcela maďarské půdě pod výhradně maďarským nebem*“.¹²¹

Zároveň zde hrál roli i podpůrný faktor, že zde žila většina rumunského obyvatelstva a ze strany Hollósyho a dalších představitelů nagybányjské školy zde docházelo k cílené maďarizaci. Cílem tedy bylo nabídnout svým žákům dozorovanou zkušenost plenérové malby, která by jim představila region ztělesňující maďarského ducha.¹²² Paradoxním je, že se generace zakladatelů nagybányjské školy sdružila během

¹¹⁶ CLEGG 2006, 81-83.

¹¹⁷ Clegg uvádí spojení: „*the sort of backwardness*“ CLEGG 2006, 80; Forgács uvádí: „*Time lag*“ FORGÁCS 2016, 20.

¹¹⁸ CLEGG 2006, 82.

¹¹⁹ CLEGG 2006, 83.

¹²⁰ BARKI 2010, 41.

¹²¹ „*United by their idealistic quest for a remote setting that would encourage the creators of a 'truly Hungarian art on Hungarian soil, under Hungarian sky'.*“ CLEGG 2006, 81.

¹²² „*To offer his pupils the valuable experience of supervised work en pleine air that would also introduce them the region he had recently come "to identify as a particularly appealing embodiment of the Hungarian spirit."*“ CLEGG 2006, 82.

studijních let, která strávila na půdě mnichovské Akademie a pařížské Beaux-Arts. Mezi tyto osobnosti patřili Károly Ferenczy, Pál Szinyei Merse a János Vaszary, kteří se stali nejvlivnějšími osobnostmi budapeštské scény v době nástupu skupiny Nyolcak. Podobně jako v případě vztahu české Osmy a generace Mánesa, tato starší generace byla ještě přesvědčená o opravdovosti maďarského umění, jako jediné možné cesty k velkému umění. Elizabeth Clegg však trefně podotkla, že to byla právě ta generace, jejíž esprit byl rostlý v kosmopolitním prostředí Mnichova a Paříže: *„Byli utvořeni pod vlivem metropolitního, kosmopolitního a ryze nemaďarského prostředí. Do značné míry byli oni samotní produktem Mnichova.“*¹²³

I po odchodu zakladatele Simona Hollósy v Nagybányi převládaly mnichovské malířské kategorie, jako byla historická malba, žánrová a venkovská tematika, doplněná o symbolismus čerpající z biblické tematiky, lyrický naturalismus, a poetický realismus.¹²⁶ Malířský realismus souvisel s dobovým oceněním literárního francouzského i ruského realismu, jehož byl Simon Hollósy stoupencem.¹²⁷ Literární realismus Émila Zoly¹²⁸ a Lva Tolstého našel také své stoupence mezi levicovými intelektuály, jako byli filosof György Lukács a Lajos Fülep, kteří tvořili teoretické podklady a myšlenkové základ skupiny Nyolcak.¹²⁹

V době, kdy se začala budoucí skupina Nyolcak formovat, ovládal maďarskou uměleckou scénu velmi eklektický charakter umění. Někteří umělci Nyolcaku neunikli tomuto diverznímu charakteru, když Dezső Czigány a Béla Czóbel navštěvovali mnichovskou Akademii a léta trávili průpravou plenérové malby. Až v roce 1905 se oba malíři rozhodli jít k samotným zdrojům moderního umění a připojili se ke svým kolegům, kteří tou dobou již několik let studovali v Paříži.

3.1.4. Kolonie Gödöllő

Umělecká kolonie Gödöllő byla vedle Nagybánýe druhou nejvýznamnější a unikátním způsobem propojovala myšlenky Johna Ruskina a anglické ideje Arts & Crafts.

¹²³ „They first came into being in a metropolitan, cosmopolitan and non-Hungarian environment. They were into great extent a product of Munich.” *Ibidem*.

¹²⁶ CLEGG 2006, 82.

¹²⁷ SZABÓ 1994, 42.

¹²⁸ Je známo, že i Bohumil Kubišta odkazoval k Émilu Zolovi ve své ještě školní práci *Autoportrét* z roku 1907, kdy knihu *Nana* nechal jako očividný a dobře čitelný artefakt ležící na stole v jeho pozadí obrazu. Reprodukce SAWICKI 2014.

¹²⁹ SZEGEDY-MASZÁK 1994, 20.

Hlavní myšlenka byla stále spojená s hledáním typického maďarského výrazu a znovuoobjevováním a popularizací lidových motivů.¹³⁰ Někteří členové skupiny Nyolcak se ve svých dílech inspirovali právě folklorem, k jehož motivům se odkazovali. Například na obrazech Róberta Berényho se vyskytovaly ornamentální tkaniny, které výrazně kontrastovaly se zbytkem racionálně konstruované kompozice, jako například *Zátiší* (1906) [4] nebo *Žena před zrcadlem* (1907).¹³² Na druhé skupinové výstavě dokonce Berény vystavil vedle svých obrazů také výšivky, jejichž čistě ornamentální povaha ztělesňovala opak hláсанé nutnosti po racionálních a očištěných kompozicích, které opovrhovaly vším dojmovým a povrchovým.¹³³ Elizabeth Clegg vysvětlila úspěch kolonie Gödöllő, která spočívala ve snaze napodobovat staré a tím pádem dokonalé formy umění, které nabízely východisko a ujištění všem, kdo se cítili zmateni v rychlém vývoji maďarské společnosti a kultury od počátku nového století.¹³⁴

3.1.5. Vznik skupiny „Néos“

Jósef Rippl-Rónai byl důležitou osobností, která hrála pro zrod moderního maďarského umění rozhodující roli. Byl jedním z prvních, kdo nestudovali v Mnichově, ale strávil delší studijní čas mezi lety 1884-1901 v Paříži.¹³⁵ Rippl-Rónai se zajímal především o umění francouzských neoimpresionistů a postimpresionistů. Po jeho návratu z Paříže se ozvaly první produktivní změny, které pomalu očistily maďarské malířství od rezidua národního ducha a mytologie, stejně jako od převládajícího naturalismu a realismu nagybányjské školy. Zde objevil vlivné malby Sérusiera, Gauguina a Cézanna a stal se v roce 1899 členem Nabis, se kterými téhož roku vystavoval.¹³⁷

V obrazech kladl Rippl-Rónai akcent na jasné barvy, vinutou konturu a plošnost, které postupně oprošťoval od pozorované skutečnosti a zbavil své obrazy otrockého charakteru popisnosti. Zároveň se dotýkal i symbolismus Jamesa Whistlera, impresionismu a především tvorby Henri Toulouse-Lautreca, jehož plošná plátna ho

¹³⁰ SZABÓ 1994, 44; CLEGG 2006, 121.

¹³² Reprodukce BARKI 2010, 170.

¹³³ BARKI 2010, 152.

¹³⁴ „*Their conviction that the artist, designer or architect should identify and then imitate transpose or adopt the posited 'perfection of an ancient, original form structure or decorative device' offered welcome reassurance to those who felt bewildered by the rapid evolution of many aspect of Hungarian society and culture in the 1900s.*“ CLEGG 2006, 128.

¹³⁵ CLEGG 2006, 133.

¹³⁷ MANSBACH 1991, 49.

znatelně ovlivnila. Stejně tak ve svých obrazech odkazoval k nabistům, jako byli Pierre Bonnard, Édouard Vuillard.¹³⁸ Rippli-Rónai stvořil osobitou podobu Art Nouveau, která po jeho retrospektivní výstavě v Budapešti v roce 1906 hluboce zasáhla dosavadní vývoj a určila nový směr modernímu malířství.

Přestože dle slov kritika Lajose Fülepa představoval Rippl-Rónai dokonalou syntézu Cézanna a Gauguina,¹³⁹ maďarské publikum, dosud uvyklé na formy nagybányjské školy, pokládalo původ jeho umění za cizí domácímu vkusu a estetice.¹⁴⁰ Vкус publika, oficiálních salonů i sběratelů, nejčastěji pocházejících ze starých šlechtických rodů, byl i přes kusé snahy o uměleckou obrodu stále orientovaný k národnímu sebeutvrzení, kterému nejvíce odpovídala produkce kolonie Gödöllő: *„Venkovský a rodinně orientovaný způsob života byl pro maďarskou veřejnost přitažlivější, než duchovní osvobození mnichovského symbolismu na straně jedné, či kosmopolitní parisianismus malíře Rippl-Rónaie na druhé straně.“*¹⁴¹

Roku 1906 se na budapešťské umělecké scéně odehrála řada na sobě nezávislých událostí, které však ve svém souhrnu vedly k postupnému etablování moderního malířství. Jednou z těchto událostí byla i úspěšná výstava pařížských děl Rippl-Rónaie, která se konala tohoto roku v malé galerii Kálmána Könyvse.¹⁴² Jeho nové pojetí obrazu, který nevnímal jako věrné zpodobení přírody, ale jako možnost přírodu spatřit umělecky ovlivnilo mnoho žáků nagybányjské školy, a přirozeně zde vznikl spor mezi mladší a starší generací. Rippl-Rónai se těšil pozornosti a pozitivním ohlasům širokého publika, jehož zájem pozitivně stimuloval trh s uměním. To vše registrovala mladší generace, která sbírala odvahu vydat se novou cestou moderního malířství.

Jedním z umělců, kteří se nechali strhnout půvabností francouzských děl, byl i Béla Czóbel, který prostřednictvím Rippl-Rónaie absorboval francouzské umění od raného mládí.¹⁴³ Aniž by se Czóbel stal oficiálním členem, jeho osobnost je se skupinou Nyolcak silně spjatá. Hrál rozhodující roli pro formulaci raného skupinového názoru na fauvismus

¹³⁸ SZABÓ 1994, 46.

¹³⁹ „According to contemporary art critic Lajos Fülep, Rippl-Rónai was the Cézanne and Gauguin of Hungarian painting rolled into one, as well as the representative of what could be called Impressionism in the best sense.“ SZABÓ 1994, 47.

¹⁴⁰ CLEGG 2006, 132.

¹⁴¹ „They rustic and family-oriented way of life was more attractive to the Hungarian public than the spiritual self-liberation of Jugendstil on the one hand and cosmopolitan Parisianism of a painter like Rippl-Rónai on the other.“ SZABÓ 1994.

¹⁴² GELLÉR 2010, 47; BARTHELÉMY 2008, 95.

¹⁴³ BARTHELÉMY 2008, 95.

a podílel se na jeho okamžité recepci zvláště v dílech Károly Kernstoka a Ödöna Márffyho. Czóbel patřil do stejné generace narozené kolem roku 1880 a jeho osobnost můžeme považovat za zakladatele širší skupiny dnes nepřesně označované termínem *mad'arští fauvisté*, která zahrnuje i další umělce mimo skupinu Nyolcak.¹⁴⁴

Po vzoru Rippl-Rónaie se Béla Czóbel vydal v roce 1905 na zkušenou do Paříže.¹⁴⁵ Díky ambici prosadit se zde se velmi rychle včlenil do místních uměleckých a především francouzských kruhů přátel. Již v prvním roce svého pobytu 1905 se Czóbelovi podařilo vystavovat na Podzimním salonu [5].¹⁴⁶ S ohledem na částečnou rekonstrukci jeho účasti na výstavách se lze domnívat, že právě tento salon byl pro Czóbela jeho prvním setkáním s fauvisty. Jeho díla, která ve slavném sálu šelem vystavil, ještě nevykazují charakteristické rysy francouzského fauvismu a tedy až od následujícího roku mohl začít tvořit v tomto stylu. Czóbel vycházel ze zkušenosti s nejaktuálnějšími díly Henriho Matisse, André Deraina a Maurice de Vlamincka, jejichž tvorba se odkazovala k starším mistrům postimpresionismu.

Jako první milník moderního malířství v Maďarsku se pokládá rok 1906, kdy se Béla Czóbel vrátil se svými pařížskými díly zpět do Nagybánye, kde nová díla vystavil před zraky svých dosud tápajících kolegů. Mezi nové kvality, které Czóbel uvedl na maďarskou scénu, patřila schopnost využití světla, které nyní postrádalo svou prostorotvornou kvalitu, použití dekorativních barevných skvrn a rozprostřené tahy štětce scelující obrazové plátno do mělkého prostoru. Czóbel nově prezentoval figuru a krajinu v jednolitém prostoru, vibrující v rozptýleném, ale zcelujícím světle.¹⁴⁷ I přes to byla jeho umělecká produkce stále ovlivněná nagybányjskou tradicí, která si postupně osvojovala styl Art Nouveau a pointilismus, jak jej představil jeho učitel Rippl-Rónai. Příkladem dvou tendencí, tedy domácí a pařížské tradice jsou Czóbelovy obrazy *Sedící muž* (1906) [6]¹⁴⁸ a *Muži v plenéru* (1906) [7].¹⁴⁹

Poté, co se mladší generace umělců v Nagybányi setkala se současným francouzským malířstvím, jak jej představili Rippl-Rónai a Czóbel, se skupina mladších umělců rozhodla stvrdit svůj názor na moderní umění a definitivně opustit imitativní

¹⁴⁴ BARKI 2010, 20.

¹⁴⁵ BARTHELÉMY 2008, 96.

¹⁴⁶ BARTHELÉMY 2008, 186.

¹⁴⁷ KEMÉNY 2010, 108.

¹⁴⁸ Reprodukce BARTHELÉMY 2008, 196.

¹⁴⁹ Reprodukce CLEGG 2006, 134.

přístup k zobrazování přírody. V roce 1906 tak vzniklo neoficiální umělecké uskupení *Néos*.¹⁵⁰ Termín *Néos* označuje spíše jednotnější tendenci v rámci umělecké kolonie Nagybánya, kde dominoval eklektický styl francouzského realismu, mnichovského naturalismu a symbolismu s prvky secesního Art Nouveau a německého Jugendstil. Nyní se tyto tendence organicky propojily se současnými trendy z Paříže; vzniklo zde unikátní spojení plenérové malby a kombinovaných francouzských stylů.¹⁵¹

Podstatou tohoto uskupení nebyla přísná a formálně čistá recepce francouzských a západoevropských podnětů. Byla to snaha mladší generace odtrhnout se od té starší a zdůraznit tak své otevírání se Evropě: „*Dodejme, že se nejedná o přímý odraz čistého fauvismu, osvobozeného a téměř agresivního malířství Matisse, Derain a Vlaminck kolem roku 1906, ale spíše o nepřímé a změkčené verze, které odpovídají různým výkladům.*“¹⁵²

Róbert Berény a Ödön Márffy, kteří se dnes považují za progresivnější křídlo skupiny Nyolcak, se od svých raných let zcela distancovali od domácí umělecké scény a nestali se studenty ani mnichovské Akademie, ani členy kolonie Nagybánya. V Paříži nastoupili umělci nejdříve na Akademii des Beaux-Arts a následně na Akademii Julian. Ani zde však nevydrželi dlouho a shodně ve svých vzpomínkách kladou důraz na zapojení se do místních uměleckých kruhů, často mezinárodního charakteru, kde tvořili pod dohledem jedni druhých.¹⁵³ Vytvořili tak pro svou budoucí skupinu mezinárodní zázemí, které si pražská Osma naopak utvářela v rámci pražských uměleckých kruhů.

Tendence k náhlému opouštění Budapešti i Mnichova a přimknutí se k západním centrům spočívala v psychické i fyzické mobilitě této mladé maďarské generace: „*Berény zde na Akademii Julian nezůstal dlouho, což naznačuje, že prudký odklon od výtvarného umění v Budapešti nebyl ani tak výrazem zklamání z kvality tamního vzdělání, ale spíše odrážel duchovní i fyzickou mobilitu této generace.*“¹⁵⁴ To považuji za společný rys i pro generaci Osmy v Čechách.

¹⁵⁰ BARTHELÉMY 2008, 97.

¹⁵¹ „*The so-called Néos – artist working under the influence of the latest French art – emerged from the Nagybánya colony, which created a unique version of the plain air manner of painting and exerted the greatest influence on twentieth-century Hungarian art.*“ GELLÉR 2010, 46.

¹⁵² „*Ajoutons qu’il ne s’agit pas ici du reflet direct d’un fauvisme pur, la peinture libérée et presque agressive de Matisse, de Derain et de Vlaminck vers 1906, mais plutôt de version indirectes et adoucies, qui correspondent aux diverses interprétations des jeunes peintres ayant séjourné à Paris.*“ BARTHELÉMY 2008, 97.

¹⁵³ MOLNOS 2010, 294.

¹⁵⁴ „*Berény n’y reste cependant pas longtemps non plus ce qui laisse supposer que le départ précipite des Beaux-Arts de Budapest n’était pas tant l’expression d’une désillusion due à la qualité de l’enseignement, mais reflétait plutôt la mobilité autant spirituelle que physique de cette génération.*“ BARTHELÉMY 2008, 119.

Je pozoruhodné, že i přes úspěchy, které zde maďarští umělci měli a aktivní zapojení do uměleckého života Paříže skrze vystavování na renomovaných salonech, cítili umělci svůj domov stále v Maďarsku, kam se postupně vraceli. Až na výjimku Bély Czóbela, který se od začátku chtěl v Paříži usadit, nepovažovali umělci této generace pařížský pobyt za svůj cíl, nýbrž prostředek. Osobní zkušenost se západoevropskou metropolí poskytla mladým umělcům jistý nadhled nad domácím vývojem a dodala odvahu pro energické vystoupení. Společná a sdílená zkušenost Paříže jim napomohla formulovat jejich názor na provinční charakter maďarského umění a dodala jim odvahu vystoupit proti starší generaci, zavedenému naturalismu a konzervativnímu vkusu sběratelů a výstavních organizací.

Po návratu z evropské metropole již umělcům nestačila možnost vystavovat pod záštitou tehdy nejmodernější organizace *Maďarských naturalistů a impresionistů* [MIENK], jejíž druhé výstavy se většina členů skupiny Nyolcak účastnila, aby však následně mohli ohlásit secesi a založit vlastní skupinu.

3.1.6. Pařížská zkušenost

Jako první do Paříže dorazil Ödön Márffy v roce 1902. Poté, co opustil Akademii Beaux-Arts i Akademii Julian strávil léto v okruhu skupiny Nabis v Pont Aven a Bruges. Mimoškolní zkušenosti čerpané ze známostí utvořených v kruzích bývalých žáků byly důležitější, než studium samo.¹⁵⁵ O tři roky později dosáhl evropské metropole i Róbert Berény a Dezső Czigány s Bélou Czóbelem, kteří opustili výuku v nagybányjské škole. V Paříži se umělci snažili vytvářet síť kontaktů, vzájemně se korigovat a debatovat v uměleckých kruzích Maďarů, Středoevropanů, Židů, Němců ale i Francouzů. Spíše než akademie se tak vlastní snaha stala hlavní hybnou silou jejich uměleckého zrání, dle vlastní výpovědi Ödöna Márffyho: „*Bohužel akademie Julian byla jen školou akademickou. Ale někteří z nás v ateliéru byli v opozice, ti, kteří chtěli něco jiného. Odkoukávali jsme od*

¹⁵⁵ „*Spending his time in his own words – „outside of school thereafter.” In a conversation with Kassák, he characterized his early development as „what might be terms autodidact rather than systematically schooled.”* BARKI 2010, 142.

*sebe navzájem a navazovali jsme nová přátelství. Po práci jsme obědvali spolu s Marinotem, Guendetem a několika dalšími v Latinské čtvrti a diskutovali o věcech.*¹⁵⁶

Stejně tak se mladí umělci seznamovali s novým uměním skrze četné návštěvy místních galerií a salonů. Navštěvovali Vollardovu galerii, kde měli možnost vidět díla van Gogha, Cézanna a Gauguina, stejně jako byli domácí na půdě salonu Gertrudy a Lea Steinových, kde se seznámili s Matissem a Picassem.¹⁵⁷ Společným základem jejich uměleckého zrání se však nepochybně stal Podzimní Salon konaný roku 1905, na kterém se objevila díla Henriho Matisse a André Deraina, která na umělce hluboce zapůsobila. Podobným způsobem mohlo pro maďarské umělce hrát roli i fakt, že na tomto salonu vystavoval i Béla Czóbel, se kterým se tou dobou ale ještě osobně neznali. Stejně tak je důležité zmínit, že až tato výstava měla rozhodný vliv na pozdější Czóbelův příklon k fauvismu a na tomto salonu ještě neprezentoval svá fauvistická díla. Jestliže se na počátku svých pařížských pobytů znali budoucí členové skupiny Nyolcak jen částečně, následující rok 1906 se stal stěžejním pro jejich zformování, a tím pro celý vývoj maďarského moderního umění.

Všichni umělci - budoucí členové skupiny Nyolcak -, kteří pobývali tohoto roku v Paříži, vystavovali v roce 1906 na pařížském Podzimním salonu a na Salonu Nezávislých.¹⁵⁸ Výjimkou byl jen Bertalan Pór, který se neúčastnil žádného pařížského salonu. Jeho umělecká pozornost se vztahovala méně k nejsoučasnějším evropským trendům a svou inspiraci hledal neustále v klasických mistrech italského quattrocenta.¹⁵⁹ Druhou výjimkou byl Károly Kernstok, který tohoto roku teprve přijel na studijní pobyt do Paříže a své budoucí kolegy ještě osobně neznal. Béla Czóbel vystavil *Sedícího muže* [6] (1906) a *Muže v slamáku* [8], které ale pravděpodobně zhotovil téhož roku v Nagybányi, po dočasném návratu z Francie.¹⁶⁰ V těchto obrazech se patrně mísí vliv francouzských nabistů s domácí tradicí nagybányjské školy.

¹⁵⁶ „Unfortunately, this was an academic school “, but some of us in the studio are the oppositions, those who want something different. We’ve been looking at each other’s efforts and have been making friends with one another. After the work, Marinot, Guendet and a few more have lunch here in the Latin Quarter and discuss things. “ MOLNOS 2010, 294.

¹⁵⁷ BARKI 2010, 142; MOLNOS 2010, 294.

¹⁵⁸ BARKI 2010, 143; KOVÁCS 2010, 202; ROCKENBAUER 2010, 236; 364.

¹⁵⁹ MARKÓJA 2010, 64.

¹⁶⁰ BARTHELÉMY 190; ROCKENBAUER 2010, 238.

Róbert Berény, který tou dobou pobýval v Paříži pouhý rok, zde vystavil díla, která vytvořil po zhlédnutí Podzimního salonu roku 1905: *Domy v Monaku* (1905)¹⁶¹ a *Ženu se skleničkou* [9], který se považuje za první fauvistický obraz v historii maďarského umění.¹⁶² V těchto dílech již částečně reflektoval Cézannův strukturální přístup k obrazu, ačkoliv byl ještě hodně přimknutý k fauvistické barvě, jak sám potvrdil ve svých vzpomínkách.¹⁶³ Jeho vysokou receptivitu a schopnost osvojit si nejnovější trendy francouzského malířství vysvětlují velmi krátkou zkušeností s budapešťskou i pařížskou akademií a rychlý příklon k vzájemné a produktivní spolupráci s francouzskými umělci.

Ödön Márffy, který v Paříži pobýval nejdelší dobu, sklídl úspěch a stal se čestným členem *Union Internationale de Beaux-Arts*, kterou vedl August Rodin a Márffy se tak dostal do povědomí pařížské i domácí kulturní scény.¹⁶⁴ Podobně jako Dezső Czigány, který se téhož roku účastnil Salonu Nezávislých, sklídl úspěch a byl pozván k členství *Société des Artistes Indépendants*.¹⁶⁵ Většina členů budoucí skupiny Nyolcak tak slibně zahájila svou kariéru v prostoru kosmopolitní Paříže. Jiný člen skupiny, Lajos Tihanyi se v témž roce 1906 teprve pokoušel o studium na budapešťské Akademii. A své budoucí kolegy dostihl v Paříži až o dva roky později.¹⁶⁶

Životní osudy maďarských umělců se začaly od roku 1906 z různých konců postupně splétat dohromady. Róbert Berény a Béla Czóbel vytvořili úzký přátelský vztah a chodili společně malovat do ateliéru Humbert, kde měli možnost setkat se osobně s tehdy ještě neznámými francouzskými malíři, jako byli André Derain a Henri Marquet, dle výpovědi Bély Czóbela z roku 1964: „*Rád bych zmínil také Ateliér Humbert, kam jsem šel s Berény malovat večerní akty. To je místo, kam Derain, Marquet a Manguin chodil s malíři, kteří jsou dnes slavní, ale kteří ještě nebyli. Muselo to být kolem roku 1906-1907.*“¹⁶⁷ Díky zkušenosti večerních ateliérových setkání Róbert Berény orientoval svůj zájem od krajin ke zkoumání lidské figury a k možnostem jejího zobrazení v prostoru. Obraz *Akt italského děvčete* (1907) [10] kladně komentoval Maurice Denis ve své *Grande Revue*: „*Je*

¹⁶¹ Reprodukce MARKÓJA 2010.

¹⁶² BARKI 2010, 142.

¹⁶³ BARKI 2010, 142-3.

¹⁶⁴ „*Talented young Hungarian painter. Union Internationale de Beaux-Arts leading representatives of modern art: Rodin, Cezanne, Monet, Renoir.*“ MARKÓJA 2010.

¹⁶⁵ KOVÁCS 2010, 202.

¹⁶⁶ MANSBACH 1991, 236.

¹⁶⁷ „*I'd like to mention also the Atelier Humbert, where I went with Berény to paint nudes of an evening. That's where Derain Marquet Manguin used to go paint who are now famous but who then were not yet so. It must have been around 1906-1907.*“ ROCKENBAUER 2010, 242.

zde určité zjednodušení. I přes podivné vnější vzezření je jeho bizarní malá dívka se stočenými nohama docela živá a barevná.“¹⁶⁹ a pomohl tak Berénymu k dobré reputaci ve vyšších uměleckých kruzích. Následně Berény opustil vizuální senzaci raných fauvistických děl a vydal se cestou hledání trvalejších, konstruktivních zásad obrazového prostoru. Výsledkem je série aktů, z nichž byly tři později vystaveny v Budapešti na skupinové výstavě v roce 1911.¹⁷⁰ Například *Akt z Montparnasse* [11] nebo *Ležící akt* [12].

Maďarské publikum se tak dozvíдалo o trendech současného francouzského umění se značným, téměř s pětiletým, zpožděním. Známý *Autoportrét s cylindrem* Róberta Berényho z roku 1906 [13] si od Maurice Denise vysloužil další pochvalnou zmínku v *Grande Revue* a stvrzuje tak o úspěšné a obousměrné navázání vztahů mezi maďarskými a francouzskými umělci. Denis vychválil Berényho autoportrét díky jeho psychicky naplněné povaze, stal se jedním z nejvíce polemických obrazů skupinové výstavy v roce 1911.¹⁷¹ Dále Denise zaujala neskrytá a obligátní ošklivost: „*Portrét je malovaný, a co je lepší, je nakreslen: ošklivost je zde výrazná.*“¹⁷²

Róbert Berény vzpomínal na první společné setkání s dalšími členy skupiny, s Ödönem Márffym a Dezsem Czigánym v obchodě s gramofony.¹⁷³ Dezső Czigány se seznámil s Bélou Czóbelem a Róbertem Berény prostřednictvím maďarského novináře a spisovatele György Boloniho.¹⁷⁴ György Boloni, později důležitá osobnost ve vztahu ke skupině a její první výstavě,¹⁷⁵ se s budoucími členy setkal na Montparnasse.¹⁷⁶ Lajos Fülep, filosof a vůdčí osobnost budapešťské intelektuální scény se zde poprvé setkal s Ödönem Márffym. Jejich místem se stalo Café Cluny v latinské čtvrti.¹⁷⁷ Později tuto maďarskou komunitu navštívil i Endre Ady, významný maďarský symbolistní básník,

¹⁶⁹ „Il y a plus de simplicité chez Bérény. Malgré d'étrange apparences, sa bizarre petit femme aux jambes boudinées est assez vivante et coloré.“ BARKI 2010, 143.

¹⁷⁰ BARKI 2010, 143.

¹⁷¹ „Denis also highlighted Bérény's Self-Portrait with a Top Hat in his essay primarily due to its psychically charged character, and later this would become one of the stumbling-blocks of the 1911.“ BARKI 2010, 144.

¹⁷² „Le portrait est peint, et ce qui est mieux, il est dessiné: la laideur en est expressive.“ BARKI 2010, 144, poz.28-29.

¹⁷³ BARKI 2010, 143.

¹⁷⁴ KOVÁCS 2010, 202.

¹⁷⁵ „The progressive art critic György Boloni, who was to prove a staunch supporter in the following years, and no less outstanding poet than Endre Ady, the outstanding Hungarian poet of the last pre-war decade, a Francophile Symbolist who lamented Hungary's social and cultural backwardness yet prophesied its regeneration.“ CLEGG 2006, 173.

¹⁷⁶ ROCKENBAUER 2010, 76.

¹⁷⁷ Ibidem.

který téhož roku vydal soubor *Nových básní*,¹⁷⁸ které se rozešly s literární tradicí a ohlásily novou cestu modernismu v literatuře. Endre Ady navázal zvláště plodný kontakt s Károly Kernstokem.

Zde nebylo cílem podat podrobnou mapu dobových vztahů mezi maďarskými umělci, spisovateli a filosofi, kteří se v onom zásadním roce 1906 potkali shodou okolností v Paříži. Cílem bylo podtrhnout skutečnost, že to bylo právě prostředí Paříže, které umožnilo ukotvit vzájemné vztahy maďarských modernistů a progresivních myslitelů a literátů mnohem spíše, než prostředí domácí Budapešti. Skutečnost, že kolem roku 1905 postupně progresivní osobnosti Budapešť opouštěli, dostatečně vypovídá o pocitu, který maďarští modernisté k domácímu prostředí možná intuitivně pociťovali.

Plody těchto přátelství, která se v Paříži ustanovila, bezprostředně vyústily v události, které jsou dnes považované za konečný proces zrodu maďarské rané avantgardy. To vše vyvrcholilo výstavou skupiny Nyolcak na přelomu let 1909/1910 pojmenované *Nové obrazy*,¹⁷⁹ důmyslně odkazující k Adyho *Novým básním*. Zkušenost Paříže a kosmopolitního prostředí se jeví jako nepostradatelný článek v tvorbě maďarského modernismu zvláště z hlediska sociální kooperace mezi umělci napříč disciplínami, kterou je nutné zdůraznit spíše, než konkrétní obohacení formálního výrazového rejstříku, který si malíři z Francie přivezli.

3.1.7. Navracení a zaujetí domácí pozice

I přes to sdílená zkušenost Paříže nevedla k bezprostřednímu vytvoření skupiny. Následujícího roku 1907 se cesty všech umělců opět dočasně rozešly. V Paříži se dále snažil uspět jen Béla Czóbel a Róbert Berény. Své úspěchy stvrdili na *Salonu Nezávislých* v roce 1907, kde vystavovali jako jediní Maďaři v sále fauvistů a neunikli ani pozornosti Louise Vauxellea, který nazval Róberta Berényho „učedníkem fauvistů“.¹⁸⁰ Berény vystavil šest obrazů včetně *Portrétu Bertalana Póra*¹⁸¹ a některá díla byla vystavena na oficiální výstavě Nyolcaku v roce 1911.¹⁸² Na základě úspěchu Podzimního salonu i Salonu Nezávislých se stal Béla Czóbel členem širšího kruhu fauvistů a plně se tak etabloval na

¹⁷⁸ *Nové básně* [Új Versek], KOVÁCS 2010, 202.

¹⁷⁹ *Nové obrazy* [Új Képek], CLEGG 2006, 173.

¹⁸⁰ „Apprentice Fauve“ BARKI 2010, 144. pozn. 22.

¹⁸¹ Reprodukce BARKI 2010, 159.

¹⁸² KEMÉNY 2010, 112.

pařížské umělecké scéně. Jako jediný Maďar této generace uspořádal svou samostatnou výstavu v galerii Berthe Weill,¹⁸³ která mu přinesla spíše pejorativní hodnocení *dobrého malíře, ale stále žáka Matissovy školy*.¹⁸⁴ Udržoval osobní styky s Metzingerem, Picassem, Frieszem. Byl známý i mimo francouzské kruhy, v salonu Gertrudy a Leo Steinových a v okruhu střeoevropských malířů, stejně jako v kruzích německých Židů.¹⁸⁵

Příznačně a na rozdíl od zbytků členů skupiny Nyolcak nevyhledával kontakt s maďarskými kolegy.¹⁸⁶ Czóbelova trajektorie jednoznačně usilovala o post mezinárodního umělce, který našel své místo v kosmopolitní Paříži. Tato snaha vysvětluje, proč se nestal plnohodnotným členem skupiny Nyolcak a osobně se neúčastnil ani jiných výstav pořádaných v Budapešti: *„Z umělců, kteří se později mohli stát členy Nyolcaku, uspořádal pouze Czóbel v Paříži samostatnou výstavu. To může být argument, proč upřednostnil francouzské hlavní město před Budapeští. Neúčastnil se ani jiné organizační činnosti v Maďarsku.“*¹⁸⁷

Zajímavou skutečností je, že v roce 1909 a 1911 však vystavoval své obrazy v rámci skupinových výstav Nyolcaku pod štítkem *neprodejně*, ale v katalogu byl uveden jako člen.¹⁸⁸ Czóbelův kosmopolitní status byl výhodnou vizitkou a skupina Nyolcak jeho prostřednictvím poukazovala na svou prozápadní uměleckou orientaci. Pro skupinu Nyolcak bylo výhodné zaštitovat se i renomovaným umělcem žijícím v Paříži, ačkoliv se sám Czóbel od jejich veškerých aktivit distancoval. Czóbelův příklad tak dobře ilustruje rozdílné motivace jednotlivých umělců, jak profitovat z prostředí Paříže a jejich rozdílné chápání vlastního uměleckého poslání.

Ödön Márffy, Károly Kernstok a Dezső Czigány se během let 1906-7 vrátili zpět do Budapešti. Tamější umělecká scéna se začala pomalu kultivovat a favorizovat moderní projevy. Centrum uměleckého života se po roce 1907 opět vrátilo do Budapešti. V tomto roce se začali objevovat umělci skupiny *Néos* na oficiálních výstavách Národního Salonu a sklízeli kladné ohlasy. Ačkoliv byli umělci skupiny *Néos* zaujati současnými

¹⁸³ ROCKENBAUER 2010, 244.

¹⁸⁴ „Selon elle (Berthe Weill) Czóbel était un peintre detalent, mais d’abord un élève de l’école de Matisse.“ BARTHELÉMY 2008, 192, pozn. 48.

¹⁸⁵ ROCKENBAUER 2010, 240.

¹⁸⁶ ROCKENBAUER 2010, 242.

¹⁸⁷ „Of those artists who could later make up the Eight only Czóbel staged a solo exhibition in Paris. This too could be a serious argument for his preferring the French capital to Budapest. He took no part in organizational work in Hungary.“ ROCKENBAUER 2010, 225.

¹⁸⁸ ROCKENBAUER 2010, 241.

francouzskými trendy, jejich umění bylo stále ukotvené v tradici nagybányjské školy a tamního plenérismu. Ve srovnání s obrazy umělců ze skupiny *Néos*, kteří neopustili domácí půdu a osobně nepoznali zahraniční vývoj, se tak obrazy budoucích členů Nyolcaku zdáli skutečně revolučními. Zcela opustili dosud vyučované zásady obrazového řádu, který zrušili, aby mohli vystavět svůj vlastní, nový, dle konstruktivních zásad Cézanna a dle uvolněné barvy Matissova fauvismu.

Po návratu z Paříže umělci Nyolcaku organicky navázali na započaté snahy svých předchůdců a dále je rozvíjeli. Jedním z produktů těchto snah se stala společná výstava v roce 1907 v salonu Kálmána Könyvse pojmenovaná *Mladí*.¹⁹⁰ Následně vznikla stejně pojmenovaná asociace *Mladých*, jejichž snahou bylo systematické představení nového umění. Díky skromným poměrům salonu Kálmána Könyvse se takový debut odvážných a nejmodernějších umělců mohl uskutečnit právě zde. Na prostory Národního Salonu nyní nebylo ani pomyšlení. Výstavy se také zúčastnili dva budoucí členové Nyolcaku: Czigány a Márffy. Sdružení však po výstavě déle netrvalo a druhá výstava se již neuskutečnila. Mladí umělci nebyli v této době schopni vytvořit autonomní organizaci.¹⁹² I přes jednotlivé snahy prosadit nový názor a osvobodit umění od naturalismu a impresionismu vůdčí nagybányjské školy se tamní umělecká scéna dočkala soustavné kultivace moderního názoru až kolem roku 1910 s příchodem skupiny Nyolcak.

Starší generace stoupenců vůdčích malířů nagybányjské školy chápala pronikající tendence současných francouzských vlivů jako hrozbu cizích elementů, špinící ryzí maďarské umění. V reakci na výstavu *Mladých* se ustanovilo v roce 1907 *Sdružení maďarských impresionistů a naturalistů* [MIENK]. Oproti ostatním středoevropským městům se tato starší generace pokusila oficiálně ustanovit impresionismus a naturalismus jako vedoucí umělecké styly s téměř desetiletým zpožděním. K tomu, aby tomuto nevyslovenému boji o uhájení vedoucího malířského stylu mohla mladší generace rozumně čelit, postrádala vedoucí postavu, která by názory mladé generace tlumočila a dostatečně zaštiťovala.¹⁹³ Tím postrádali mladí umělci i vnitřní homogenitu a proto, aby

¹⁹⁰ „The Salon Kálmán Könyves attracted attention by its daring, novel initiatives, an example of which was the exhibition titled *Youth* in 1907 at which the very youngest and most modern artists were given a debut opportunity.“ GELLÉR 2010, 47.

¹⁹² „Two future members of the Eight, Czigany, Márffy also participated at the event. The association did not last and a second exhibition did not take place. The young artists were unable to form an autonomous organization at the time.“ BARKI 2010, 43.

¹⁹³ Například české Osmě v tomto ohledu výrazně pomohl Max Brod, jehož pozitivní recenze raně avantgardní umění Osmy dostatečně legitimizovaly.

neztraliti svou pozici na umělecké scéně, se velká část mladší generace stala členy skupiny *Mad'arských impresionistů a naturalistů*. Tento spolek tak alespoň částečně poskytoval alternativu oficiálním institucím a salonům a pro mladé umělce se stal slibným místem k postupnému rozvolnění od dogmatického plenérismu nagybányjské školy a tradicionalismu kolonie Gödöllő.

V roce 1908, během druhé společné výstavy spolku *Mad'arských impresionistů a naturalistů*, došlo k vyostření trvajících sporů dvou generací. Druhé výstavy se účastnili všichni umělci budoucího Nyolcaku s výjimkou Róberta Berényho, který stále setrval v Paříži. Tento spor byl však plodným a stěžejním, neboť si mladší generace jasně uvědomila, že zastává zcela jiný názor, kudy by se mělo současné moderní maďarské malířství vydat. To urychlilo další pohyby a mladí umělci si záhy zorganizovali vlastní putovní výstavu pod finanční záštitou spisovatele György Boloniho, která se záměrně Budapešti vyhla. Budapešť tak byla dočasně místem, kde mohlo progresivní malířství růst, ale zároveň zde byly jeho kořínky udusány konzervativními názory nejen většiny starších umělců, ale i publika a sběratelů.

Zatímco se v Budapešti paralelně odehrávalo několik neúspěšných pokusů ustanovit skupinu mladých moderních umělců, ve stejné době uskutečnila česká Osmá svou první oficiální výstavu v Praze. Progresivním umělcům v Maďarsku chyběly ikonické postavy a jednotný umělecký program, který by vymezil, kam by se moderní malířství mělo ubírat. Maďarská historička umění Katalin Gellér vystihla jako hlavní problém mladé generace přílišnou roztržitost mladistvé energie a neschopnost sjednotit své cíle. Existovalo zde příliš mnoho skupin a uměleckých kolinií a kolem roku 1910 se celkový obraz maďarského umění jevil jako mimořádně eklektický.¹⁹⁴

Zmíněné faktory vysvětlují a potvrzují výše zmíněný předpoklad Gergely Barkiho¹⁹⁵, proč nebyla tamní umělecká scéna do roku 1910, a tedy nástupu Nyolcaku, dostatečně připravená pro konečné přijetí a stvrzení moderního malířského výrazu. Zároveň staví důležitou zkušenost Paříže do jiného světla, než jen z hlediska obohacení formálního

¹⁹⁴ „The earlier artists colonies and groups varied in the main objectives they set as well as in the works made by the masters and students; thus an extraordinarily eclectic overall picture emerged around 1910, attested to by the Secessionist graphic art of the leading Nagybánya masters, the plein air features of the Gödöllő landscape artists and the various trends of the Kesztemét colony.“ GELLÉR 2010, 48.

¹⁹⁵ Viz. pozn. 147.

rejstříku. Paříž napomohla umělcům sjednotit se v názoru a následně vystoupit jako ucelená skupina mířící alespoň dočasně jednohlasně vpřed.

3.2. Čechy

3.2.1. Pražská Akademie

Pro umělce v Čechách se stala výchozí společná zkušenost pražské Akademie. Zde se v ateliérech Vlaha Bukovače a Franze Thieleho všichni umělci budoucí Osmy potkali: „*Společenství zrozené v ateliéru Bukovacově a Thieleho na Akademii a tříbící se názorově v kavárně Union shromáždilo část příslušníků generace, kteří měli k sobě velice blízko a do jisté míry, zvláště na počátku, vystupovali jako kolektiv.*“¹⁹⁶ Tato charakteristika skupiny, vystupující jako kolektiv, je tedy zásadně odlišná od prvních předpokladů vzniku maďarské skupiny Nyolcak, jejíž umělci kromě Paříže neměli žádnou společnou platformu společného růstu.

Nicholas Sawicki trefně vystihl, že mladou generaci více: „*Pojilo dohromady ani ne to, co zastávali, jako spíše proti čemu byli.(...) Jak řekl Emil Filla, spojoval je odboj proti šabloně, proti akademičnosti a proti mdlobě, která zachvacovala všechn umělecký život v Čechách té doby.*“¹⁹⁷ Ještě než se tedy umělci sešli pod skupinovým názvem, byl jim společný odboj proti výuce na pražské Akademii a jejím vyučujícím. Vědomí společného nepřítele se tak stalo tmělícím prvkem a dobrým předpokladem pro jejich spojení a tříbení vlastních názorů na malířskou modernitu. Proti akademické malbě ale bojovali snad všichni mladí umělci napříč Rakousko-Uherskými centry, ve všech kulturních městech. Chuť vystoupit proti dlouhodobě ustanoveným a již ztrnulým pravidlům byla silou, která sjednocovala mladé malíře napříč Evropou. Byl to jeden z předpokladů, který dal později vzniknout raně avantgardnímu, internacionálnímu umění.

Hlavní devízou Akademie se stala malba podle živého modelu, což byla disciplína zcela progresivní a zdaleka nepatřila k běžné praxi na jiných evropských akademiích. Ze zkušenosti samotných umělců Osmy s Antverpami, Florencií či Mnichovem vyplývá, že na zahraničních akademiích přežívala historická malba a výuka dle neživých modelů hluboko do dalšího desetiletí.²⁰¹ I přes výhrady k učebním technikám a výukovému stylu pražské Akademie měla generace Osmy oproti maďarským kolegům jistou výhodu.

¹⁹⁶ LAMAČ 1988, 40.

¹⁹⁷ SAWICKI 2014, 46.

²⁰¹ SAWICKI 2014, 28.

Zmíněná nespokojenost s dosavadním vývojem na pražské umělecké scéně napomohla pražské Osmě uvědomit si svou výhradní pozici, která se ohedrávala na rozhraní dvou generací. Karel Teige dokonce hovořil o jakési srážce těchto generací, která se dle autora týkala fatálnějšího sváru dvou světů: *„není to jen konflikt dvou směrů a dvou generací, ale srážka dvou epoch, minulosti a přítomnosti, paséisme a modernosti, uzavřené provincie a svobodného vesmíru.“*²⁰² Tato srážka dvou světů, která se odehrávala jako tichý či hlasitý boj nejen na stránkách *Volných Směrů*, napomohla budoucí Osmě spojit své síly a semknout se jako vyhraněný okruh. Otakar Kubín vzpomínal na toto semknutí následně: *„když oni je vyhodili a já byl posledním rokem na tom řádném studiu, to nás jaksi spřátelilo.“*²⁰³

Nepříznivou okolností bylo, že mladá generace umělců postrádala pevnější ukotvení, tvůrčí i organizační základnu, kterou marně hledala ve stávajících, moderně orientovaných spolcích.²⁰⁴ Spolek výtvarných umělců Mánes fungoval v Praze jako organizace s dostatečnými prostředky, který mohl do jisté míry mladým umělcům tuto všeobecnou základnu poskytnout.²⁰⁵ Avšak bylo zapotřebí času, než se počáteční bouře mezi oběma generacemi utišily a než budoucí skupina Osma alespoň na okamžik vrostla pod záštitu Mánesa. Než k tomuto postupnému vrůstání do Spolku Mánes došlo, budoucí skupina hledala své zastánce z prostředí českých a německých Židů, kteří měli svou pražskou literární komunitu. Ještě před založením skupiny Osma zde došlo k navázání vřelých vztahů a to zejména díky členům skupiny s německým a židovským původem, kerými byli Friedrich Feigl, Willi Nowak a Max Horb. Z nejvýraznějších osobností to byl Max Brod, který skupině umožnil prorazit si svéráznou cestu vstříc modernímu umění.

3.2.2. Výstavní činnost Spolku výtvarných umělců Mánes a vliv na generaci Osmy

Umělci Osmy těžili z výhod Mánesa a jeho postupného otevírání se evropskému dění jiným způsobem, než přímým členstvím. Od počátku století měli mladí umělci možnost shlédnout několik důležitých výstav zahraničního umění, které spolek Mánes organizoval. Otvíraly se jim tak rozhledy do současného zahraničního dění. Tyto výstavy přirozeně podněcovaly zájem mladých umělců, kteří chtěli získávat širší rozhled a povědomí o

²⁰² LAMAČ 1988,

²⁰³ WITTLICH 2007, 19.

²⁰⁴ LAMAČ 1988, 38.

²⁰⁵ SRP 2018, 7-8.

evropském moderním malířství. V nastupující generaci se tak vznítila touha stát se přímou součástí onoho procesu, který utvářel moderní výtvarné hodnoty.

V roce 1902 se v Praze konala výstava Augusta Rodina, který při té příležitosti Prahu osobně navštívil. Výstava svým úspěchem přitáhla pozornost širší veřejnosti na pražskou, a potažmo českou scénu, která se tak v rámci Rakousko-Uherska mohla pyšnit. Výstava moderního francouzského sochaře podpořila vztahy Prahy a zahraničních měst, neboť francouzské moderní umění bylo v této době všeobecně vítané.²⁰⁶ V témž roce byla ke zhlédnutí i výstava francouzského moderního umění, kde se prezentovala díla pozdních realistů, impresionistů a symbolistů jako byli Edgar Degas, Claude Monet, Camille Pissaro, August Renoir či Eugène Carrière.²⁰⁷ O pět let později se konala rozšířená verze výstavy nazvaná *Francouzští impresionisté*, kde bylo možné vidět díla Paula Cézanna, Paula Gauguina, Vincenta van Gogha, Pierra Bonnarda a Honoré Daumiera.²⁰⁸ Pro pražské prostředí byla tato výstava první příležitost svého druhu, která v rozsáhlejší zastoupení prezentovala trendy nedávných let francouzského umění.

Na raná díla umělců Osmy udělal dojem Claude Manet a jeho jasně viditelný rukopis, hustě nanášené barvy, ohlašující rozchod s akademickou uhlazeností a sceleností realistického zobrazení.²⁰⁹ Kromě těchto výstav pořádaných spolkem Mánes měli umělci možnost setkat se osobně s vlivnými díly moderních evropských malířů během svých zahraničních cest, či z reprodukcí na stránkách *Volných směrů*. Tím, že Praha disponovala časopisem, zasvěceným čistě výtvarnému umění a dobře fungujícím spolkem Mánes, který kultivoval názory budoucí malířské generace, se opět setkáváme s dobře připraveným zázemím pro recepci nejmodernějších výtvarných forem a to o několik let dříve, než v Budapešti.

Svou nesmazatelnou stopu zanechala v umělcích výstava Edvarda Muncha, která se konala mezi březnem a květnem roku 1905. Tato výstava měla však důležitější význam, než jen z hlediska obohacení formálního a obsahového rejstříku. Byla doslova rozbuškou,²¹⁰ která odpálila běh dalších událostí a položila umělcům dlouho přehlíženou otázku, v jakém stavu se nachází vývoj výtvarného umění v Praze: „*Výstava vyvolala*

²⁰⁶ CLEGG 2006, 70.

²⁰⁷ SAWICKI 2014, 57.

²⁰⁸ SAWICKI 2014, 98.

²⁰⁹ SAWICKI 2014, 44.

²¹⁰ Filla zapůsobení výstavy na skupinu označil za rozbušku proti akademické rebelii: „*Dílo Munchovo vybuchlo v našich srdcích jako petarda.*“ WITTLICH 2007, 29, pozn. 55.

debaty, které se dotkly základních předpokladů o vyvíjejícím se charakteru českého uměleckého vývoje, jeho výrazné „národní“ identity a jeho vztahu k současnému vývoji v celé Evropě.“²¹² Taková reflexe, která měla i další přesah a sahala až k samotné diskuzi nad pozicí Prahy v rámci internacionálního vývoje moderního malířství, byla esenciální otázkou, jejíž odpověď ležela v samotném srdci skupiny Osma od jejích počátků.

Výstavy, konané Mánesem, tak pro mladou generaci sloužily jako základní průvodce moderním evropským uměním, ne však v dostatečně reprezentativní podobě. Právě nedostatečnost podnítila umělce k dalšímu prohlubování znalostí skrze vlastní investigativní cesty. Zároveň tyto výstavy konfrontovaly stav českého moderního umění. Dle reflexe Františka X. Šaldy začal v této době před prvním vystoupením skupiny Osma modernismus do Prahy teprve pronikat a bylo nanejvýš potřebné, aby si umělci namísto jeho kusého osvojování vytvořili své vlastní postupy, tvůrčím způsobem experimentovali a začali na základech modernismu skutečně samotní tvořit.²¹⁴ Mladá generace Osmy měla od svých počátků jasně definovaný úkol. To značně urychlilo nástup Osmy. Ve srovnání se situací v Budapešti, kde to byla až skupina Nyolcak, která položila stejnou otázku zpochybňující platnost výsadní pozice maďarského umění v rámci celé Evropy. Můžeme tak uzavřít, že umělecká scéna Prahy poskytovala mladým umělcům připravenější pole hry, na kterém se rozehrál zápas o moderní umění zhruba o dva roky dříve

3.2.3. Spolek výtvarných umělců Mánes a vztahy dvou generací

Vůči starší generaci členů spolku Mánes zastávala mladší generace ambivalentní vztah. Bylo zapotřebí, aby budoucí Osma strategicky vyhodnotila, jaké stanovisko k vůdčí generaci zaujmout. Dvě protichůdná stanoviska vycházela z dvojakého postavení Mánesáků v kontextu pražské umělecké scény. Na jednu stranu byl Mánes již etablovanou a fungující organizací, která měla značný vliv. Prostřednictvím Mánesa by mladí umělci měli snazší přístup k vystavování a k nakupujícímu obecenstvu, které umělcům zajišťovalo jejich obživu. Na druhou stranu zastávala starší generace na pozicích porotců pro výstavy a salony konzervativnější názor, a pro budoucí Osmu by tak nebylo výhodné ztotožňovat se s jejich názory. Naopak bylo nevyhnutelné situovat se mimo etablovanou

²¹² „The show provoked debates that touched on fundamental assumptions about the evolving character of Czech artistic output its distinct ‘national’ identity and its relation to contemporary developments across Europe.“CLEGG 2006, 110.

²¹⁴ SAWICKI 2014, 54.

pozici Mánesa a vytvořit vlastní, progresivně orientované společenství. Byl to především Emil Filla, který o této otázce strategicky přemýšlel a ze všech snad nejvíce od samých počátků vyjednával v roli „stratéga“.

Požadavek situovat se mimo Mánes byl dalším předpokladem pro vznik samostatné a nezávislé skupiny, která byla vnitřně přesvědčená o jednom cíli *nejčistšího umění*,²¹⁶ jak zpětně definoval Emil Filla. Koncept skupiny a její společný cíl ale obsahují riziko,²¹⁷ a předpoklad důvěry, že celek nezklame ve prospěch jedince. Osma prokázala svou odvahu a odhodlanost jednat jako vyhraněná skupina již během první výstavy, což bylo do té doby bezprecedentním. Umělci se vzdali všech svých jistot, když opustili oficiální sféry Akademie a výstavních spolků. Spolehli se tak na vlastní trajektorii. I přes prokázanou odvahu a dvě společné výstavy si však postupně Emil Filla i Bohumil Kubišta uvědomili nutnost navázat kontakt i v kruzích širší veřejnosti. Oběma se záhy zdálo nevyhnutelné docílit větší popularity skrze členství ve Spolku Mánesa, kde by mohli profitovat z jeho zmíněného kapitálu. Každý z umělců však vnímal členství v Mánesu jako prostředek k odlišnému cíli, což záhy vedlo ke skupinovému rozpadu.

Zatímco obě skupiny Nyolcak i Osma jasně ohlásily rozchod s dočasným vývojem a následně potvrdily tento exodus suverénním a nezávislým výstoupením, maďarský Nyolcak se s dosavadním vývojem i generací skutečně rozešel. Česká Osma, byť nevědomě, ale organicky, na dosavadní vývoj navazovala. Generace Mánesa i mladí umělci Osmy společně zastávali stejný názor, že je potřeba obnovit a očistit současné umění. Svár však vznikl v odlišných metodách, jak s daným problémem akademičnosti a zaostalosti české výtvarné scény bojovat. Zatímco mladší generace se energicky pustila do kampaně deklarující vzdor a nepoddajnost, starší generace zaujala spíše rezignovaný postoj. Tato rezignovaná odevzdanost mladé umělce popouzela a dočkala se i výslovného odsouzení. Zcela nekompromisně se vyslovil Emil Filla: „*U starých Mánesáků nelíbila se mě předně jejich malodušnost, která se zračila hlavně v podceňování sebe a svého bližního, ona malomyslnost, která každý vyšší cíl rozleptávala a každé chtění v zárodku ničila*“²¹⁸

Ačkoliv tedy obě generace bojovaly za stejný ideál regenerace českého výtvarného umění, povaha jejich boje byla nesmiřitelná. Tuto touhu po obnově vyjádřil Miroslav

²¹⁶ Takto definovaný cíl zpětně zreflektoval a pojmenoval Emil Filla ve svých vzpomínkách ze třicátých let. RAKUŠANOVÁ 2019, 70, pozn. 183.

²¹⁷ Takovým rizikem je například vlastní zájem jedince v rámci skupiny, který převážil nad zájmem skupinovým. Příkladná situace např. RAKUŠANOVÁ 2019, 70-71.

²¹⁸ WITTLICH 2007, 29, pozn. 51.

Lamač jako charakteristickou již pro starší generaci: „*Generace devadesátých let boří staré ideály, touží však také vytvořit nové lepší čistější pravdivější vnitřně adekvátnější formujícímu se modernímu člověku. Preislerovi hrdinové jsou melancholičtí, je v nich vyjádřena touha po nových, očištěnějších lidských vztazích a ozdravených podmínkách života.*“²¹⁹ Lamačem zmíněná melancholie Preislerových hrdinů byla právě tím signálem, který popouzel mladou generaci a varoval ji, že prostřednictvím odevzdané apatie si cestu k nové modernosti nevyklestí.

Podobně složitý vztah, jaký jsem dosud sledovala v úrovni společenských vztahů, se odehrával i v rovině výtvarného názoru, který obě generace zastávaly. Z hlediska formálního nelze umění generace devadesátých let postihnout jedním stylem, který by obsáhl širokou škálu jejich výrazového rejstříku. Mladší generaci tak poskytla širší stylovou základnu, na kterou mohli umělci volně navazovat. Tato bohatá škála stylů zahrnovala i potřebné předpoklady pro rozvoj expresionistické polohy, která je charakteristická pro ranou tvorbu skupiny Osma. Dle definice Marie Rakušanové totiž předpoklady českého expresionismu „*nespočívaly v negaci umění jejich předchůdců, ale v tvůrčím rozvíjení jeho expresivně akcentovaných složek.*“²²¹

Složitější vztah zaujímali mladí umělci k dobové módě impresionismu, který z generace devadesátých let nejpravdivěji představoval Antonín Slavíček, který byl v kruhu svých generačních druhů považovanou osobností. Stejně jako skupina Nyolcak, umělci Osmy se hlasitě vymezovali hlavně proti současné podobě impresionismu. Například Bohumil Kubišta se výslovně odvolával proti jeho nepochopení českými umělci a označil jej za trend, který se jevil jako komerční móda neodpovídající hodnotám umění.

Impresionismus, jako primární zachycování povrchových a jevových aspektů, nenabízel umělcům cestu k hledané podstatě a esenci samotného umění. V očích umělců tak impresionismus postrádal požadavek *čistého umění*.²²⁴ Paradoxním tedy je, že se rané obrazy umělců s tímto obhajovaným stanoviskem zcela neshodují. Impresionismus byl možná nereflektovanou součástí studentských obrazů, dle Vojtěcha Lahody se však stal dočasným substrátem raných děl skupiny Osma.²²⁵

²¹⁹ LAMAČ 1988, 24.

²²¹ RAKUŠANOVÁ 2007, 248.

²²⁴ LAHODA 2007, 42.

²²⁵ Ibidem.

Umělci budoucí Osmy disponovali ve svých počátcích mnohostrannou stylovou základnou, ve které zrál jejich osobní umělecký názor a měli tak podklad, na který mohli integrálně navazovat. Toto svazování s domácí, postupně rostlou tradicí však nebylo vědomé, a zcela jistě ne - z tehdejšího hlediska mladých umělců - žádoucí. S časovým odstupem, který je pro objektivní zhodnocení zapotřebí, je z naší současné perspektivy navazování na dědictví minulé generace patrné, ačkoliv vysloveně nepřiznané. K nezaujatému vyhodnocení vývoje došlo až o třicet let později v reflexi Emila Filly, který zpětně docenil předcházející generaci, jako zcela nutný předstupeň pro dosažení vlastních skupinových úspěchů.²²⁷ Nelze jednoznačně uzavřít, že by se česká Osma stavěla zády k dosavadnímu vývoji. Stejně jako předešlá generace, stavěla svůj výtvarný názor na její rozprostřené základně.

Ačkoliv domácí scéna připravila české Osmě příznivější podmínky pro její zrod a vystoupení, nespokojenost s akademickou výukou a poměry na umělecké scéně byly dobrými předpoklady pro vznik jejich touhy po nových experimentech, kterou umělci naplnili až zahraničními cestami. Byla zde stejná potřeba dočasně své zázemí opustit a vycestovat za novým poznáním, která charakterizuje obě raně avantgardní skupiny Osmu i Nyolcak.

3.2.4. Zahraniční cesty

V utváření skupiny Osma a jejího dalšího uměleckého zrání se zahraniční cesty staly důležitým mezníkem. Cílem prvních zahraničních výbojů se stalo poznání starého i současného umění. Itinerář cest následně zahrnoval města, která mohla této poptávce nejlépe a uspokojivě vyhovět. Za iniciátora prvních cest se považuje Friedrich Feigl, který pocházel z dobře situované rodiny a disponoval tedy širším rozhledem a adekvátními prostředky. Dle Rakušanové byl takový původ ze středostavovské rodiny pro začínajícího umělce důležitým faktorem, a proto se mohl právě Feigl stát iniciátorem zahraničních cest namísto Filly či Kubišty, kteří tímto vstupním kapitálem nedisponovali.²³¹ Z tohoto pohledu tak Feigl představoval nepostradatelnou postavu zajišťující klíčovou agendu budoucí Osmy.²³²

²²⁷ MATĚJČEK 1938,

²³¹ RAKUŠANOVÁ 2019, 22-23.

²³² Ibidem.

První cestu uskutečnili Friedrich Feigl s Otakarem Kubínem, kteří se v roce 1905 vydali studovat na antverpskou Akademii. Nespokojení s úrovní tamní výuky, jejichž hlavní výtky se vztahovala k malbě neživých modelů a soch, oba studia brzy zanechali.²³³ Následně se vydali do Paříže, kde v roce 1905 shlédli Podzimní salon a slavný sál fauvistů, kde vystavoval i Maďar Béla Czóbel. Kromě fauvistů zde byli k vidění i obrazy Paula Cézanna, Paula Gauguina a retrospektivní výstava děl Édouarda Maneta, z jehož díla se záhy poučili. Ti z umělců Osmy, kteří neviděli výstavu osobně, se o ní mohli dočíst z pozitivní recenze ve *Volných Směrech*.²³⁴ V Paříži strávili oba umělci několik měsíců na Akademii Julian. V tomto roce na Akademii studoval i Ödön Márffy, pravděpodobně však v jiném ateliéru.

Ačkoliv prvotní motivací Feigla ani Kubína nebyla snaha budovat kariéru na pařížské scéně, již první návštěvou si francouzské prostředí získalo Kubína natolik, že se zde později usadil. Kubín si začal pěstovat důvěrné vztahy mezi českými Pařížany, ze kterých čerpal později, když se natrvalo usadil v jižní Francii a dále se neúčastnil skupinové aktivity ani domácího dění.²³⁵ Jeden z těchto Pražanů byl Otakar Španiel, který se stal průvodcem obou umělců a pomohl jim zorientovat se ve výkladní skříni moderního umění a trhu francouzské metropole.

Již během prvních zahraničních cest získali umělci povědomí o evropském vývoji moderního umění a s tím i potřebný nadhled nad domácí scénou. Tento nadhled jim zároveň pomohl hledat řešení krize domácí umělecké scény v širším rámci a kontextu, než jen domácího vývoje a posunul tak šíři a hloubku hledaných řešení do potřebného internacionálního kontextu.

Na přelomu let 1905/1906 se Emil Filla a Antonín Procházka na popud Friedricha Feigla vydali do Drážďan a Berlína, kde jim byla cílem sbírka starého umění.²³⁷ Antonín Matějček vysvětloval tento zájem především tím, že na české členy skupiny Osma zapůsobil v počátcích vliv německých druhů, kteří přirozeně tíhli k německému prostředí.²³⁸ Německá města jako Berlín či Mnichov hrála významnou roli ve zprostředkování francouzského moderního umění, které do Prahy přicházelo právě prostřednictvím těchto měst. Originály i překlady článků, které vycházely v německých

²³³ SAWICKI 2014, 69.

²³⁴ SAWICKI 2014, 70.

²³⁵ RAKUŠANOVÁ 2019, 24.

²³⁷ RAKUŠANOVÁ 2019, 24.

²³⁸ MATĚJČEK 1938, 8.

odborných periodikách takových autorů, jako byl významný historik umění Julius Meier-Graef se k mladé generaci dostaly prostřednictvím Unionky, kam údajně legendární vrchní Patera časopisy objednával. Poznání německého prostředí se stalo přirozeným předstupněm skupinové orientace na Francii.²³⁹

O rok později tato trojice Friedrich Feigl, Antonín Procházka a Emil Filla započala svou nejdůležitější cestu na zkušenou po západoevropských uměleckých centrech. Cílem bylo především ujasnění názoru na současné umění. Patrně ke konci této cesty vznikl nápad uspořádat společnou výstavu a následně založit vlastní skupinu. Na cestu se vydali v říjnu roku 1906 přes Drážďany, Berlín, Hagen, Amsterdam až do Paříže, kam dorazili v listopadu téhož roku. Ve Folkwang-Museum v Hagenu se setkali s Honoré Daumierem, který později určil jejich expresivně vedenou linii,²⁴⁰ stejně jako zalíbení v sociálních a společenských tématech.²⁴¹ V Amsterdamu měli výjimečnou možnost shlédnout velké množství obrazů Vincenta van Gogha přímo v domě jeho dědiců.²⁴² Reflexe této zkušenosti je patrná z obrazů z let první a druhé výstavy mezi lety 1907-8.²⁴³ V Paříži na sebe umělci nechali působit současné extravagantní výboje i staré umění ve sbírkách Louvru, které rovným dílem patřilo k jejich zájmu. Z Fillových deníků se dočítáme o starých mistrech, jako byli Rembrandt van Rijn, Peter Paul Rubens či Giorgione, kteří nejvíce zapůsobili na mladé umělce. Stejně jako moderní malíři Paul Cézanne, Édouard Manet, Edgar Degas, Auguste Renoir a Camille Pissaro a současní umělci jako Henri Matisse, Pierre Bonnard i Pablo Picasso patřili k jejich hlavním zájmům.²⁴⁴

Bedlivý průzkum a studium starého umění naznačuje odlišné pojetí pařížského pobytu českých a maďarských umělců. Během delších studijních pobytů maďarských umělců není známky o tom, že by chápali své poslání podobně jako jejich čeští kolegové, a snažili se nastudovat širokou škálu vývoje světových dějin umění. Maďarští umělci se během svého pobytu v Paříži věnovali poznání současného francouzského umění více z pozice přímých aktérů. Ačkoliv v jejich dílech najdeme souhlasně s českými umělci četné reference ke starým mistrům, jako byli El Greco a Rembrandt van Rijn i k mistrům italského quattrocenta, maďarští umělci nechápali svůj pobyt v Paříži jako životní misi a

²³⁹ RAKUŠANOVÁ 2004, 77.

²⁴⁰ „Neklidná linka, která se stala důležitým výrazovým prostředkem všech členů Osmý.“ LAHODA 2007, 67.

²⁴¹ RAKUŠANOVÁ 2019, 36.

²⁴² RAKUŠANOVÁ 2004, 84.

²⁴³ RAKUŠANOVÁ 2019, 35.

²⁴⁴ RAKUŠANOVÁ 2019, 37.

nezasvětili poznávání starého umění tak významnou část svých pobytů procházením sbírek Louveru a dalších muzeí. Ve srovnání s Maďary se tak cesty pražské Osmy mohou zdát jako skutečně ambiciózní projekt poznání a kontextualizace světového umění, které u maďarské skupiny neproběhlo v tak intenzivním a systematickém duchu. Když později Emil Filla a Bohumil Kubišta rozpracovávali své vlastní umělecké teorie, hledali v tomto světovém vývoji umění jakési konstantní zákonitosti, které by bylo třeba pochopit a prohlásit za konečně a univerzálně platné.

V Paříži těžili čeští umělci velkou měrou i z německých kontaktů Friedricha Feigla. Orientace na německožidovské spolky v Paříži může poskytovat vysvětlení, proč by hůře docházelo k potenciálnímu protnutí maďarských a českých umělců setrvávajících v témže roce v Paříži. Je doložené, že Béla Czóbel se v těchto spolcích vyskytoval, zmiňován je však později, než v roce 1906. Vzájemné setkání to sice nevylučuje, ale absence jakékoliv zmínky o vzájemném vztahu mezi českými a maďarskými umělci spíše nasvědčuje nedostatek motivace či vůle k navazování společných vztahů. Česká Osma se v době svého pařížského pobytu více zaměřovala na své budoucí vystoupení v Praze a k budování vztahů se zahraniční, i když v mnoha ohledech podobně laděnou skupinou zatím nebylo na pořadu dne. K protnutí skupin Osma a Nyolcaku tedy nedošlo.

Na domácí půdě byla oběma skupinám veřejností vyčítána zejména cizost jejich umění, která si brala za své synonymum modernost. Pokud se tato cizost týkala zejména více či méně rozpoznaných francouzských a německých vlivů, vede k úvaze, jak by české prostředí mohlo vnímat rozpoznané východní či východoevropské vlivy a kontakty, které se kromě domácích podob moravského a slovenského folkloru na pražské scéně dosud nevyskytovaly. Zůstane tedy otázkou, zda by Osmě či Nyolcaku spolupráce s druhou skupinou mohla v jistém smyslu napomoci k legitimizaci jejich cizího, moderního umění.

Podněty a dojmy z cesty napomohly umělcům Osmy s konečnou platností definovat záměry a cíle společného uměleckého snažení a dodaly jim odvalu k vystoupení a založení skupiny, která se stala dočasnou platformou pro první společné výboje. Jak shrnula Marie Rakušanová, *cesta měla nejzásadnější význam pro formulování záměrů a snah mladé generace českých umělců. Můžeme ji dokonce označit za cestu iniciační, protože umělci ji skutečně podnikli již se zcela určitým cílem, vstřebat a zhodnotit díla starých mistrů*

shromážděná v evropských obrazárnách, ale také poznat aktuální vývoj evropského moderního umění.²⁴⁵

4. Založení skupin

4.1. Nyolcak

Eklektický charakter umění budapešťské scény pozitivně nahrál nástupu skupiny Nyolcak, která jasně ohlásila rozchod s dosavadním vývojem a určila tak jednoznačně nový směr. Doposud neexistovala ostrá hranice mezi novým a starým uměním a bylo tak konečně zapotřebí určitým způsobem odstínit nové od starého: *„Mezi novým a starým uměním neexistovaly žádné přísné hranice. Je proto pochopitelné, že výstup Kernstokovy skupiny vyvolal takový rozruch. Jejich relativně jednotný a společný postoj, umělecký koncept a radikální posun ve stylu jasně prokazovaly skutečný exodus a nezvratnou izolaci a odtržení se od domácí tradice.“*²⁴⁶

Na základě společné pařížské zkušenosti skupina Nyolcak definovala potřebu nových konstruktivních zásad a trvalých hodnot, které vnímala jako hlavní zásadu nového, očištěného umění. Umělcům chyběla kontinuálně rostlá domácí tradice, jakou jsme sledovali na pražské scéně. Z této nespokojenosti vzešla jejich touha po očištění uměleckých forem a založení nové domácí tradice, ukotvené v novém obrazovém řádu, založené na trvalých hodnotách, kterou našli v principech Cézannova umění. Károly Kernstok vyzdvihl cestu k Francii a Cézannovi: *„Jedinou cestou pro nás, pokud bychom se chtěli vydat přímou cestou, jsou Francouzi. V Cézannově malbě formální bohatství uspořádání prostoru a barevné vztahy poukazují na to, kde bychom měli zkoumat a experimentovat.“*²⁴⁷ Kultivací této zásady následně vznikl požadavek architektonické výstavby obrazu, který definovali Leo Popper a György Lukács.²⁴⁸ Až současná terminologie vyhranila určitý charakteristický rys maďarského moderního malířství definicí *tektonické výstavby obrazu*.

²⁴⁵ RAKUŠANOVÁ 2004, 79-80.

²⁴⁶ „There were no strict boundaries between the new and the old. It is therefore understandable why the appearance of the Kernstock group caused a stir in this community. Their relatively unified, common approach, artistic concept and radical shift in style clearly demonstrated a true exodus and an irreversible isolation and break from domestic tradition.“ BARKI 2010, 191.

²⁴⁷ „The only route for us if we wish to embark on the direct path is the French. In Cézanne's painting the formal richness the arrangement of space and the color relations point out where we should investigate and experiment.“ KEMÉNY 2010, 108-9.

²⁴⁸ FORGÁCS 2016, 22.

4.1.1. Nyergesújfalu a formulace fauvismu

Ještě než se maďarští umělci uhranuli konstruktivními zásadami a uměním Cézanna, čekala je společná lekce fauvismu, který se jim stal společným východiskem. Díla z tohoto období tvořila podstatnou část první skupinové výstavy v roce 1909, kdy se jejich styl na rozdíl od české Osmy výrazně orientoval k ryzím podobám francouzských fauvistů.

Po návratu většiny budoucích členů skupiny z Paříže, ale ještě před jejím vznikem, se díky nově navázaným přátelství začal mezi umělci poprvé formulovat jednotnější výtvarný názor. Nyergesújfalu bylo malé město uprostřed maďarské krajiny u břehů Dunaje, jehož charakter a význam je pro moderní maďarské malířství v literatuře srovnávaný s pobřežím jihofrancouzského Collioure.²⁵¹ Károly Kernstok, jeden z vůdců skupiny v jejích počátcích, zde měl letní sídlo a hostil zde své přátele za účelem společné tvorby. Umělci sem cestovali na letní pobyty a pracovali zde na základě přátelských vztahů. Mezi lety 1907-1908 se zde pravidelně potkávali Károly Kernstok, Béla Czóbel a Ödön Márffy. Jejich přátelství vzniklo - jak již bylo řečeno - během pařížských studijních let. Nešlo o pevné stanovení malířských pravidel a zásad, jako spíše o tvůrčí prostředí otevřené diskuzi. Márffy definoval charakter společné práce následně: „*Mezi malíři v Nyergesújfalu existovaly určité intelektuální vazby, které se tak netýkaly společného uměleckého přístupu.*“²⁵²

Béla Czóbel, který je v současné literatuře považovaný za prvního fauvistického maďarského malíře,²⁵³ začal až po návratu z Paříže v roce 1907 právě ve spolupráci s Károly Kernstokem v Nyergesújfalu rozvíjet podněty Matissova malířského stylu. Paradoxním tedy je, že díla vystavená na pařížském Podzimním salonu roku 1907 *Dvůr v Nyergesújfalu* [14] a *Muž se slamákem* [8], která jsou nejvíce spojována s jeho pobytem ve Francii a formální rysy jsou nejvíce vyzdvižované jako francouzské provenience, vytvořil Czóbel právě zde, v prostředí maďarské krajiny po boku svých maďarských druhů umělců.²⁵⁴ Jeho názor na barvu a její použití v malířství tedy musely dozrát až po návratu z francouzské metropole a ve spolupráci s ostatními malíři. Dle vzpomínek umělců zde pracovali přes den většinou odděleně a během dlouhých letních večerů docházelo k diskuzím a debatám. Stejně jako si česká Osma tříbila systematicky své

²⁵¹ BARTHELÉMY 2008, 112-117.

²⁵² „*Between the painters gathering in Nergesújfalú there were certain intellectual links. Was not so much qualities in artistic approach.*“ VÁGÓ 2010, 298.

²⁵³ ROCKENBAUER 2010, 236.

²⁵⁴ BARTHELÉMY 2008, 194.

názory v produktivní konfrontaci se starší generací Mánesa, u maďarských umělců k takovým diskuzím docházelo více spontánně a nesystematicky. Vzájemné prolínání a ovlivňování formálních výrazových prostředků je z obrazů z tohoto období ale patrné.²⁵⁶

Než si tedy umělci zcela osvojili moderní přístupy k malířství, bylo nutné společně rozjíjet témata a zkušenosti nabitě ve Francii. Samotná zkušenost Paříže neznamenal rozhodující změnu uměleckého názoru: „*Je důležité poznamenat, že i přes vliv Francie, musíme hledat původ fauvistické malby Kernstoka a Márffyho spíše v Nyergesújfalu, přičemž důraz byl kladen na reprezentaci člověka a zejména akt spíše, než na krajinomalbu.*“²⁵⁷

Ödön Márffy byl nejvíce ovlivněn světlem a barvou, ačkoliv usiloval o obrazovou strukturu. Sám se považoval za nedobrovolného zajatce barvy: „*Nevěřil jsem náhodě, ale snažil jsem se své obrazy budovat konstruktivně (...) Ačkoli jsem stavěl konstruktivně, byl jsem kolorista a zůstal jsem jím.*“²⁵⁸ Márffy byl unešený dunajským světlem, svěží kontrastní barvou a impulsivností. Vznikla zde důležitá díla, která Márffy prezentoval na společné výstavě v roce 1909: *Barevný akt* [15] *Koupající se ženy* [16], *Děvčátka z Nyergesújfalu* [17],²⁵⁹ která plošností, neumírněnou barvou, konturou a oproštěním se od plasticity připomínají vzor Matisse, a ještě více zmíněného Czóbela.

Záhy se však cesta barevné spontaneity ukázala jako vyčerpaná a od roku 1910 se většina umělců skupiny Nyolcak vydala cestou vytyčenou Cézannem: „*Vzdalovali se fauvismu a místo toho se zameřili na výstavbu obrazu.*“²⁶⁰ Márffyho směřování se po fauvistickém experimentu stalo zcela konstruktivním.²⁶¹ Naopak Károly Kernstok se k prohlubování Cézannovy výstavby uchýlil více po stránce teoretické, nejdůsledněji ve svém manifestu *Umění hledající* [A kutató művészet].²⁶² Kernstok opustil své fauvistické pokusy záhy a dále se soustředil na monumentální kompozice jezdců u břehů Dunaje [18], které jsou prodchnuté silnou vizionářskou symbolikou nové éry, nového stvoření a nové,

²⁵⁶ BARTHELÉNY 2008, 115.

²⁵⁷ „*Il est important de noter que meme si c'est en France qu'il faut chercher l'origine de la peinture fauve de Kernstoka et de Márffy, cette periode de leur art ne s'est pas epanouie a Paris, mais bien plutot a Nyergesújfalu, et que l'accent y fut moins mis sur la peinture de paysage que sur la representation de l'homme et surtout sur le nu.*“ BARTHELÉMY 2008, 116.

²⁵⁸ „*I did not trust in accidental, but tried to build my pictures constructively (...) Although I built constructively, I was colorist, and I remained one, too.*“ VÁGÓ 2010, 296.

²⁵⁹ VÁGÓ 2010, 297.

²⁶⁰ „*They stepped off the fauves, engaging in conscious picture-building.*“ VÁGÓ 2010, 298.

²⁶¹ „*Le peinture fauve de Marffy a également pris une direction plus constructiviste.*“ BARTHELÉMY 2008, 117.

²⁶² Text přednášky, který přednesl během setkání Galileo Circle u příležitosti otevření skupinové výstavy *Nové Obrazy* 9. ledna 1910. Text byl následně otištěn na stránkách literárního časopisu *Nyugat* vol.1 jako „*A kutató művészet*“ téhož roku. BENSON 2002, 121.

očištěné společnosti. Společná lekce fauvismu tak byla dočasným přechodovým stupněm, u kterého se žádný z umělců budoucího Nyolcaku nepozastavil na delší čas. Umělci spíše společně vstřebávali čerstvě nabitě zkušenosti z Paříže.

4.1.2. 1909 První výstava „Nové obrazy“

Vernisáž první společné výstavy, nazvané *Nové obrazy* [Új képek]²⁶³ se symbolicky konala na oslavy Nového roku 31. 12. 1909 v salonu Kálmána Könyvse.²⁶⁴ To rafinovaně podtrhovalo ohlášení jak příchodu Nového roku, tak nového umění a konečné opuštění všeho dosavadního.²⁶⁵ Stejně jako se rok 1906 stal milníkem pro moderní maďarskou literaturu, když Endre Ady vydal svou sbírku *Nových básní*, skupina Nyolcak chytře využila a navázal na gesto, které se mělo stát stejným milníkem ve výtvarném umění. Společným jim byla touha po hodnotě nového, připomenutá v názvu.²⁶⁶

Výstavu *Nových obrazů* můžeme pokládat za první progresivní výstavu v Budapešti, která představila víceméně jednotný směr moderního malířství.²⁶⁷ Pozadí její organizace ji ale odhaluje ve světle spontánní a náhle uspořádané akce téměř bez předešlých příprav. To odpovídá dnešní schematické představě o revoltující mladé generaci, která bojuje proti konzervativním tendencím starší generace. Samotný vznik skupiny byl podmíněný touto výstavou, která ale nebyla původně zamýšlená jako skupinová, ve smyslu naplnění hlubšího a promyšleného uměleckého programu. Zkušenější ze skupiny, Károly Kernstok formuloval na poslední chvíli manifest, který částečně osvětlil cíle výstavy, které však ještě nebyly vyslovené a stvrzení celou skupinou. Kernstok definoval vystoupení mladých následně: „*Oněch osm malířů nespojilo síly za účelem vytvoření jasně definovaného svazku, jež jsou nyní v zahraničí tolik v módě, ale spíše ve snaze zformovat ryze uměleckou skupinu prostou jakýchkoliv konvencí. Vystavovaná umělecká díla tak v jejich pojetí musí především sdílet společný umělecký záměr. Jejich způsoby vyjádření, odlišující se od běžných klišé, a jejich krédo, v maďarském kontextu dosti neobvykle zachycované skrze formu, pak mohou být zdrojem nepochopení, a je tedy*

²⁶³ CLEGG 2006, 174.

²⁶⁴ CLEGG 2006, 24.

²⁶⁵ CLEGG 2006, 257.

²⁶⁶ „Besides the title indicates the intention break with past, it also expressed a link to a tradition in the making. Just as Ady New Poems had been a milestone in literature, Kernstok group wanted New Pictures to be a milestone in Hungarian painting. Two years later Bela Bartok used the same name symbol in founding New Hungarian Music Society“ ROCKENBAUER 2010, 78.

²⁶⁷ ROCKENBAUER 2010, 244.

*přirozené, že jejich obrazy vždy budou budit zdání cizosti. Vyloučení se všemi cizími elementy jsou však nyní v pozici, kdy mohou společným působením svých děl etablovat umění, jež je v dané chvíli – s výjimkou jedné či dvou zemí, jež jsou kulturně na výši – náchylné k dezinterpretaci a opakovaně prezentované jako bezvýznamné.*²⁶⁸ V citovaném manifestu Kernstok vyslovil i kritiku tamní zaostalé situace a předpokládal i kritické přijetí výstavy.

Průběhu výstavy se z budoucích členů osobně účastnili jen Károly Kernstok a Dezső Czigány, kteří se díky cílené propagaci a asertivnímu vystupování zasloužili o pozornost veřejnosti. Ostatní umělci svá díla na výstavu pouze zaslali, protože nepřičítali výstavě patřičnou důležitost. Vystavilo se pouhých 32 obrazů a nejsou dochované podklady pro podrobnou rekonstrukci koncepce, vystavovaných děl ani praktického provedení výstavy.²⁶⁹ Ödön Márffy byl na studijním pobytu ve Florencii a necítil se jako člen skupiny.²⁷⁰ Róbert Berény zaslal jeden obraz z Paříže, Béla Czóbel tři. Na rozdíl od Czóbela, který ještě mezi lety 1906-8 pravidelně Maďarsko navštěvoval a byl v kontaktu s tamním vývojem, Berény pobýval v Paříži mezi lety 1905-1911 konstantně a nemohl tak z pařížské perspektivy pochopit onu důležitost výstavy. Bertalan Pór byl v době po návratu z pařížské metropole vyhledán Károly Kernstokem a požádán, aby vystavil ještě nedokončený a ještě nezaschlý obraz *Rodina* [2].²⁷¹ Hlavním cílem výstavy pro tentokrát nebylo podat systematicky jednotný názor ucelené skupiny, ale jednat rychle v boji o obhajobu moderního malířství.

Na rozdíl od české Osmy, maďarští umělci již v době před vznikem skupiny běžně vystavovali v rámci oficiálních výstav Národního Salonu, nebo v rámci skupiny *Maďarských impresionistů a naturalistů*. To je situace zcela odlišná od pražské, kdy žádný z umělců české Osmy nebyl aktivně vystupujícím a známým umělcem. Každý člen budapešťské skupiny měl na svém kontě v době skupinového debutu již řadu významných členských či individuálních výstav. Pro umělce tak další společná výstava

²⁶⁸ „These eight painters did not get together in order to form a well-defined alliance, so fashionable abroad nowadays, but rather, to establish the foundation of a purely artistic group altogether devoid of convention. Their only stipulation is therefore that the works exhibited serve a common artistic goal. Because their means of expression differs from the usual cliché and they express their creed, unusually in Hungary, in terms of forms, it is natural that their pictures have always seems alien, giving cause for misunderstanding. So they are now aligned, all alien element excluded, to bring their works together and to assert an art that is, for the time being – with the exception of one or two culturally highly-developed countries – tendentially misinterpreted and repeatedly, and at great length shown to be inconsequential.” BARKI 2010, 24.

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ BARKI 2010, 25.

²⁷¹ BARKI 2010, 26.

nenesla onu patřičnou senzaci prvního vystoupení, jako tomu bylo v případě Osmy pražské. Umělci nechápali naléhavost a potenciál prvního vystoupení a vrátili se do hlavního města až po jejím úspěšném zahájení. Výstava *Nové obrazy* jim i přes to nabídla nový prostor k prosazení vlastního moderního názoru na moderní malířství. K založení oficiální skupiny došlo bezprostředně po úspěšném skončení výstavy.

Nezodpovězenou otázkou rovněž zůstává, kdo byl hlavním iniciátorem domácí výstavy *Nové obrazy* a jaký klíč vedl ke konečnému výběru zastoupených umělců a děl. Výpovědi ohledně vzniku skupiny a první výstavy se v osobních vzpomínkách a korespondencích značně liší. Odborná literatura prozatím přijala názor, že s velkou pravděpodobností umělci uspořádali společnou výstavu založenou na přátelských vztazích spíše, než na základě programového cíle.²⁷⁷ Přátelské vztahy a sdílený pocit exkluzivity nad ostatními umělci z kolonie Nagybánye či uskupení Néos byly důležitějšími faktory, než samotný umělecký názor. To vychází patrně najevo, pokud srovnáváme díla umělců skupiny Nyolcak s jejich vrstevníky z širší skupiny „*mad'arských fauvistů*.“ V některých případech by si byli malíři názorově blíže, než v rámci skupiny, kde společně nabitě podněty každý rozpracovával velmi odlišným způsobem.²⁷⁹ Ani vystavená díla pravděpodobně neprošlo žádnou kritizcou revizí, která by jasně určila jednotnou programovou linii, které by se mohl divák chytit.

Z hlediska formální analýzy refletovaly vystavené obrazy pařížský pobyt a recentní fauvistické experimenty z Nyergesújfalú. Károly Kernstok vystavoval obraz *Mladí* [19] ve kterém zdůraznil nový přístup orientovaný více než na barvu na konstrukci, ve smyslu nového obrazového stavebního řádu: „*Zaměřil se především na to, aby vytvořil rovnováhu mezi předměty a soustředil se na to, jak by se měly formy spojit a udržet v jednotě.*“²⁸¹ Róbert Berény vystavil obrazy z raných pařížských let, ve kterých doznávaly barevné experimenty.

Výstavu doprovázely i další kulturní a sociálně angažované události. Lajos Fülep se stal hlavním prostředníkem mezi skupinou, jejím sociálním programem a odbornou veřejností. Fülep patřil k okruhu levicově smýšlejících intelektuálů, kteří se sdružili ve společnosti nazvané *Galileo Circle* [Galilei Kór]. Založili ho radikálně smýšlející univerzitní

²⁷⁷ BARKI 2010, 27.

²⁷⁹ MARKÓJA 2010.

²⁸¹ „*He has above all directed his effort at creating balance among the subjects of the pictures concentrating on how the forms should come together and hold themselves in to a unit.*“ MOLNOS 2010, 257.

studenti jako vědecko-sociologický diskuzní kroužek.²⁸⁴ Zde Károly Kernstok těsně po zahájení výstavy *Nových obrazů* 9. ledna 1910 veřejně vystoupil a přednesl stěžejní přednášku *Umění hledající*.²⁸⁵ Jejím obsahem bylo několik důležitých bodů, které osvětlily myšlenkové pozadí některých jeho obrazů. Obsáhle a otevřeně zde kritizoval impresionismus a stavěl se na stranu konstruktivního pojetí obrazu dle zásad Cézannových. Protože byl Károly Kernstok veřejností vnímán jako neoficiální vůdce skupiny, byl tento text přednášky vnímán jako skupinový manifest, který osvětloval základní myšlenky moderních malířů.²⁸⁶ Kernstokovy teze ale nebyly skupinou přijímané jako absolutně platné a v současnosti nemůžeme text považovat za jediný zdroj, který poskytuje interpretační rámec hlubší teoretické reflexe skupinové tvorby.

Pro většinu členů skupiny ale bylo směrodatné Kernstokovo východisko apelující na prvotní ideu v malířově mysli a následné umělecké utváření skrze intelekt. Kernstok tak v kontrastu s naturalisty a impresionisty vyzdvihl myšlenku, že „*nejde o hledání vědeckého přístupu v malbě nebo o hru emocí, ale o zapojení intelektu do malířství, použití lidského mozku.*“²⁸⁷ V podobném duchu se neslo i moto výstavy vyslovené Kernstokem, zdůrazňující vědomou inspiraci přírodou, jejíž obrazy je však zakázané věrně imitovat: „*Věříme v přírodu. Nekopírujeme přírodu očima škol. Jsme jí jen vědomě inspirováni.*“²⁸⁸ Kernstok byl nepochybně poučený německým estetikem Hildebrandem, jehož teorie byly známé i Kubišтови.²⁸⁹ Kernstok tím jednoznačně odsoudil cesty naturalismu a impresionismu, které chápal jako svévolné a neohraničené zacházení s formou a barvou. Cestu k vytvoření nového umění viděl skrze tradici a hodnoty starého umění: „*Když vezmeme tradici jako náš výchozí bod, posouváme se kupředu, abychom hledali a našli nové velké hodnoty, které se v podstatě budou velmi podobat velikému umění všech dob.*“²⁹⁰ Ačkoliv tak mladá generace chtěla dosavadní hodnoty spíše bourat, měla na mysli především ty, jež vytvořila předcházející generace. V žádném případě zde nešlo o popření uměleckých hodnot vytvořené starým uměním, z jehož tradice si nejen maďarští

²⁸⁴ CLEGG 2006, 174.

²⁸⁵ Ibidem. Pozn. 170.

²⁸⁶ BARKI 2010, 24.

²⁸⁷ „*It is not a matter of seeking science in painting, not the play of emotions, but indeed the involvement of the intellect in painting, human brainwork.*“ BENSON 2002, 123.

²⁸⁸ „*We believe in nature. We do not copy nature the eyes of schools. We are mindfully inspired by it.*“ BARKI 2010, 26 pozn. 27.

²⁸⁹ PADRTA 1992, 47.

²⁹⁰ „*Taking tradition as our starting point we move forward, in order to seek and find those new great values that will essentially be very much akin to the good art of all time.*“ KOVÁCS 2010, 204.

modernisté brali poučení. Těmito myšlenkami Kernstokt zapůsobil na některé členy skupiny a jejich tvorba se orientovala ke klasickému výrazovému slovníku.²⁹¹

Kromě uměleckých problémů Kernstok otevřeně vyjádřil nutnost chápat umění, jehož posláním je společenská změna a její náprava.²⁹² György Lukács přednesl rovněž v rámci Galileo Circle přednášku *Cesty se rozešly* [Az utak elváltak],²⁹³ která byla souhlasnou reakcí na Kernstokovo *Umění hledající*. Lukács kvitoval potřebu návratu skutečného umění a cenil Kernstokovu tvorbu, která dle něj byla v otevřeném dialogu se starým uměním trvalých hodnot a zároveň byla v kontrastu s moderním impresionismem.²⁹⁵ Dále Lukács kritizoval fluidní bezforemnou modernitu, impresionismus a umění přelomu století, jako umění bez námětu a formy, kde byly malířovo ego a nálada dominantní subjektivní záležitostí: „*S koncem pevnosti věcí také přestala existovat pevnost ega; se ztrátou skutečnosti došlo i ke ztrátě hodnot.*“²⁹⁶

Vysvobození z této slepé uličky našel Lukács v umění skupiny Nyolcak, které tím oslavil a posvětil tak její činnost. Dále ve svém přednesu Lukács vyzdvihl nutnost trvalých hodnot a pevně konstruovaného řádu, a stvrdil tak Cézanna jako výchozí opěrný bod stavebního obrazového prostoru. Obě zmíněné přednášky, *Umění hledající* a *Cesty se rozešly*, vznikly v závislosti na výstavu *Nové obrazy* a založily tak solidní základnu pro první teoretickou reflexi a teorii umění. Texty přednášek byly otištěné na stránkách časopisu *Nyugat* a dnes nám slouží jako základní prameny k poznání a pochopení dobové umělecké situace.

V celkové bilanci se výstava *Nové obrazy* dočkala kladného hodnocení. Byla to především dobře připravená a cílená tisková kampaň spisovatele a novináře György Boloniho, která jí předcházela. Boloni, se kterým umělci navázali úzký vztah v Paříži, jim projevil náklonnost a ochotu je za každou cenu prosadit. Ve svém literárním a uměleckém periodiku *Aurora* vydal Boloni sérii monografických článků malířů budoucího Nyolcaku.²⁹⁷ Umělecký debut skupiny byl podpořen z mnoha stran, což skupině rychle

²⁹¹ „This counter avant-garde stance which was undeniably pioneering in spirit yet also respected traditions, accompanied the Eight throughout their brief spell of cooperation.“ Ibidem.

²⁹² „And openly declared, for him, art was the key to social progress.“ ROCKENBAUER 2010, 257.

²⁹³ Publikováno v časopise *Nyugat* vol. 1. 1910. BENSON 2002, 125.

²⁹⁵ „Welcomed the re-emergence of the true art of all times, and in his essay accepted the works of Kernstok at all as old that is lasting art, which he contrasted to the work of the mass of modern impressionism-plagiartists.“ KOVÁSC 2010, 204.

²⁹⁶ „With the end of the solidity of things the solidity of the ego also ceased to exist; with the loss of facts, values were also lost.“ BENSON 2002, 127.

²⁹⁷ BARKI 2010, 30.

umožnilo stát se každodenní součástí tisku. Pestrou škálu ohlasů na výstavu je dnes možné rekonstruovat z novinových článků od literárních kritiků, spisovatelů a filosofů, kteří tvořili hlavní substrát zastánců mladých revolucionářů. Kritiky se skupině však dostalo i od běžných novinářů a aktivních politiků.

Jednou z mnoha reakcí na výstavu se stala i později proslavená kauza „*Tisza kauza*“, která dobře reprezentuje specifický rys maďarské kultury propojující veřejný života s politikou a uměleckou scénou. Bývalý předseda vlády István Tisza ve svém konzervativním novinovém plátku *Magyar Figyelo* napadl a odsoudil progresivní radikálně levicové umělce a jakékoliv náznaky *ultra moderního* projevování, které přirozeně představovalo hrozbu konzervativní politice.²⁹⁸ V důsledku se v denním tisku objevily rozhovory cílené na mladé a progresivně smýšlejícími umělce, kteří byli dotazováni na jejich názor na současné moderní umění. Otištěny byly i odpovědi všech členů Nyolcaku. Díky této kampani se dochoval reprezentativní vzorek názorů tehdejších malířů, kteří se vyjadřovali o smyslu a potřebě moderního umění.

Z uvedeného plyne, že umění a politická situace bylo v Maďarsku silněji propojené, než v Čechách, kde se neustále řešili trvalé národnostní spory. Tento fakt vysvětluje i potřebu členů skupiny Nyolcak angažovat a aktivně se vyjadřovat k dobovým politickým otázkám, které se odehrávaly v přímém kontaktu a závislosti na vývoji moderního umění.

4.1.3. 1910 Mezinárodní debut? Výstava v Berlínské Secesi

Ještě téhož roku došlo k zredukované repríze této výstavy v Berlínské Secesi pod záštitou renomovaného galeristy Paula Cassirera.²⁹⁹ Zůstává pravděpodobným, že se jednalo spíše o shodu náhod, kdy Paul Cassirer navštívil Budapešť v době konání výstavy *Nové obrazy* a oslovil umělce, aby obsadili sál maďarského umění, který byl však označený jako sál maďarských Neo-impresionistů.³⁰⁰ Nešlo tedy o soustavnou prezentaci moderního maďarského umění, které by budoucí skupinou Nyolcak měla zastupovat. Rovněž se nejednalo o iniciativu ze strany skupiny, která by tím vědomě expandovala svým moderním uměním i za hranice Budapešti, ale spíše o výslednici náhod: „*Jak dokládá*

²⁹⁸ BARKI 2010, 29.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ „*The direct request is believed to have come from the initiator of the exhibition, the Berlin art dealer Paul Cassirer, leader of the Secessions who had visited Budapest with Lajos Hatvany at the end of the previous year, which is how he would have seen the acclaimed exhibition.*“ BARKI 2010, 29.

*řada pozdějších příkladů, nedošlo k tomu v důsledku jejich vlastního úsilí. Výstavu uspořádali jednotlivci nezávislí na Osmě a skutečnost, že osm malířů mělo možnost samostatně prezentovat svá díla, bylo výslovné přání pořadatelů.*³⁰¹

Redukované zastoupení vybraných děl z výstavy *Nové obrazy* v Berlínské Secesi stvrdilo její celkový úspěch a zájem o nové moderní malířství, které budoucí Nyolcak reprezentoval. Ani po skončení výstavy skupina ještě nebyla známá pod svým budoucím jménem a neprezentovala se jako těsné uskupení malířů, přesto jí byla vyhrazena jedna oddělená místnost. I když zde měli umělci hned z kraje své kariéry možnost účastnit se historicky první internacionální reprezentace maďarského moderního umění, celkové vyznění jejich příspěvku se neneslo v razantním duchu jejich domácího vystoupení.

Namísto děl, která vyvolala během budapešťské výstavy skandál, jako například fauvistická kompozice *Koupání žen* [16] od Ödöna Márffyho, pro tuto výstavu byly vybrány uklidněnější krajiny a zátiší. Pouze Károly Kernstok vystavil své znepokojující *Mladé* [19].³⁰⁴ Jestliže bylo oslabeno skupinové poselství o nových formách moderního malířství, byl to paradoxně Julius Meier-Graefer, kdo z maďarské sekce vyzdvihl osobnost Józsefa Rippl-Rónai, který se řadil ke starší generaci a jeho tvorba se hodnotí jako postimpresionistická. Celkově Meier-Graefer hodnotil dle slov Czigányho maďarské Neoimpresionisty, zahrnující i Nyolcak kladně: „[Meier-Graefe] hovořil o obrazech velmi kladně, možná s nejmenší výhradou vůči neoimpresionistům, to byl i Nyolcak“.³⁰⁵ Kernstokovu reprezentaci fauvismu nepřijal pozitivně. Sice vzbudil jeho zájem, ale zároveň jeho dílo degradoval argumentem, že jeho malba odpovídá dvacetiletému umělci a není adekvátní jeho vzrálejšímu věku. Neshledal v Kernstokovi a jeho *Mladých* žádné velké naděje.³⁰⁶ Jiná kritika označila maďarské umělce jako fauvisty, což je tak nevědomě zařadilo k proudu moderních západoevropských trendů. Jiné hodnocení shrnulo jejich díla jako úsilí, které neporozumělo dílům Paula Cézanna a Van Gogha.³⁰⁷ Událost berlínské

³⁰¹ „As many later examples attest, this did not come about as a result of their own efforts. The exhibition was organized by individuals independent of the Eight, and the fact that the eight painters had the opportunity to present their works separately was the express wish of the organizers.“ Ibidem.

³⁰⁴ MOLNOS 2010.

³⁰⁵ „(...) he gave a guided tour to one of the most eminent German art historian, Julisu Meier-Graefer, who, according to Czigány, „spoke highly about the pictures, perhaps with the least reservation about the neo-impressionists“. BARKI 2010, 29.

³⁰⁶ Kernstok aroused his interest, but at the same time belittled him arguing that he should have produced this sort of work at the age of 20, but he was by now too old for this and he had no high hopes for him. BARKI 2010, 29.

³⁰⁷ Ibidem.

výstavy tak osvětluje dvojaký charakter pozice, v níž se skupina Nyolcak ve svých počátcích ocitla.

V celkovém úhrnu se mladí umělci účastnili mezinárodní výstavy v Berlíně, který se stal pro umělce celého Rakouska-Uherska důležitějším bodem na mapě, než jakým byla doposud Paříž. Na druhou stranu zde vystavovali jako Neo-impresionisté s krajinami a zátišími, které byly hodnocené jako nepochopení Cézanna a van Gogha. Toto mezinárodní utkání dosvědčuje, že mladí umělci budoucí skupiny Nyolcak ještě nebyli dostatečně připravení odehrát svůj boj na poli mezinárodního umění.

4.1.4. 1911 Druhá výstava a rozcházení

Druhá společná výstava byla prvním oficiálním vystoupením skupiny, kterého se účastnili již všichni členové pod názvem Nyolcak. Konala se v roce 1911 v honosných a reprezentativních prostorách Národního Salonu. Tři dny před zahájením výstavy založili umělci oficiální asociaci Nyolcak,³⁰⁸ v českém překladu Osma. Názory na symbolický význam tohoto pojmenování se liší, převládá však názor, že se jednalo o čistě prozaický a marketingový tah, stejně jako v případě české skupiny.³⁰⁹ Ačkoliv se v literatuře objevuje oblíbené označení skupiny jako *Seekers*, neboli *Hledači*,³¹⁰ pod tímto názvem se skupina nikdy veřejně neprezentovala, ani v neoficiálních kruzích. Hledání symboliky vztahu umělců-hledačů tak můžeme opustit a souhlasit s prozaickým vysvětlením jejich pojmenování. Členové se zároveň chtěli osvobodit od spojování s osobností Károly Kernstoka. Do svého oficiálního vystoupení a založení asociace Nyolcak byla skupina nazývaná souhrnně pod záštitou Kernstokovy osobnosti jako *Kernstokova skupina*.³¹¹

V dobovém tisku byli umělci již od první výstavy v roce 1909 označováni pomocně jako Nyolcak podle počtu vystavujících členů, a proto se rozhodli navázat na již vytvořenou pověst. Označení Nyolcak se stalo jejich osobní strategickou značkou. Elizabeth Clegg nabídla alternativní vysvětlení, když vytvořila možnou vazbu mezi výtvarnou skupinou Nyolcak s hudebními uskupeními: „*Volba jména Osma, údajně Berényho vlastní, napůl žertovný nápad, nebylo jen typickou ukázkou progresivní umělecké skupiny tohoto období, ale i sugesce obeznámená s numericky definovanými uskupeními*

³⁰⁸ BARKI 2010, 31.

³⁰⁹ RAKUŠANOVÁ 2019, 37.

³¹⁰ *Seekers* [A Keresók] CLEGG 2006, 173; MANSBACH 1991, 85.

³¹¹ BARKI 2010, 28.

*hudebníků a umělců.*³¹³ Pokud uvážíme i těsné semknutí umělců Nyolcaku s hlavními představiteli moderní hudby, jako byl Béla Bartók, a blízkost k hudební produkci samotnými umělci,³¹⁴ je návrh Clegg zajímavý. Vojtěch Lahoda uvažoval o dalším možném, symbolickém významu biblického osmého dne vzkříšení a nového počátku jako prvního dne po Sabbathu.³¹⁵ To se uvádí také do možné souvislosti se společenstvím zednářů, jejichž členy byl Károly Kernstok i Róbert Berény.³¹⁶

I druhou výstavu doprovázela dobře organizovaná tisková kampaň, která podpořila veřejné povědomí o skupinové činnosti. Po celou dobu trvání výstavy vycházely v denním tisku články informující o probíhajících doprovodných akcích. Ve spojení se spisovateli, básníky, hudebníky a umělci všech oborů tak skupina Nyolcak kolem sebe vytvořila intelektuální prostředí a z druhé výstavy se stala událost roku. Společným cílem všech umělců byla prezentace nového umění a nové, moderní doby: *„Jinými slovy, tady bylo všechno nové: Osm a jejich doprovod, Nyugat a jeho kruh, Bartók, Kodály a Nová maďarská hudební společnost.*“³¹⁷

Druhá výstava skupiny Nyolcak sloužila jako celospolečenský katalyzátor. Již zmíněný bývalý předseda vlády Istvána Tisza kritizoval ve svém plátku *Magyar Figyelo* tento kvas modernity jako záležitost malířství, jehož zhoubná nákaza se rozšířila i do ostatních odvětví: *„Jsme skutečně na prahu nové éry. Výstava Osmy zakládá novou dobu. Ne proto, že by korunovala všechny tragikomické hrůzy, které se vznášejí nad žalostným člověkem kultury pod hlavičkou umění, ale spíše proto, že už to není jen malba, která natahuje ruce po jednoduchém publiku, ale také poezie a hudba, ve kterých hledá a najde spojení.*“³¹⁸ Nebyla to však jen skupina Nyolcak v Budapešti, která napomohla tomuto kulturnímu kvasu, ale celoevropská tendence postupného propojování, která za okamžik propukla v avantgardu. V roce 1910 tak zde byla rozsáhlá sociální spolupráce charakteristická pro intelektuální život v Maďarsku. Týkala se společensko-politických

³¹³ „The choice of the name Nyolcak, reportedly Berény's own half-jesting, was not only typical display for a progressivist artists group of this period, familiar with numerically defined groupings of musicians as with those of artists.“ CLEGG 2006, 282.

³¹⁴ ROCKENBAUER 2010, 83-87.

³¹⁵ LAHODA 2010, 128.

³¹⁶ BARKI 2010, 31; MARKÓJA 2010, 61.

³¹⁷ „In other words, here was everything that was new: the Eight and their entourage, the Nyugat and its circle, Bartók, Kodály and the New Hungarian Music Society.“ ROCKENBAUER 2010, 78.

³¹⁸ „We are truly at the threshold of a new era. The exhibition of the Eight constitutes an era. Not because it crowns all the tragicomic horrors that have floated the capitals pitiable man of culture under the heading of art, but rather because it is no longer only painting reaching out with yearning arms for the simple audiences, but poetry and music too, in which it seeks for and finds an ally.“ ROCKENBAUER 2010, 83.

hnutí, došlo k transformaci systému filosofického myšlení a také k proměně forem umění.³¹⁹ Umělci skupiny Nyolcak podnítli svým vytrvalým úsilím odvahu dalších progresivně smýšlejících umělců ostatních uměleckých disciplín: „*Výstava představila neslýchanou spolupráci umělců moderního maďarského výtvarného umění, literatury, divadla, hudby a filozofie umění.*“³²⁰ Mezioborová spolupráce zde byla natolik silná, že se druhá výstava skupiny Nyolcak otiskla do historie maďarské rané avantgardy jako skutečně performativní události.

Ačkoliv po dobu skupinového trvání umělci nezaložili žádný skupinový časopis, nevytvořili žádnou strukturovanou teorii umění, jejich přínos spočíval v propojení sil všech progresivních umělců. Výstava tak spustila reakční řetězec a například Béla Bartók založil *Novou maďarskou hudební společnost*.³²¹ Pozdější vzpomínky potvrzují, že se tato výstava vtiskla do paměti členů skupiny jako nejdůležitější společná akce, kde se všichni zapojili do akce jako skutečná skupina.³²² I přes tuto definici skupina postrádala sdílenou uměleckou ideu a jednotný umělecký program. Díky tomu nebyli umělci svázáni jednotnou doktrínou, a proto se mohli věnovat vícero uměleckým disciplínám; snad svobodněji, než pražská Osma. Dle Keményho si Nyolcak kompenzoval nedostatek kolektivního ideálu uměleckým programem, který překračoval jednotlivé disciplíny, přičemž se umělci svou tvorbou dotkli i aplikovaného dekorativního umění a materiální kultury.³²³

Teoretická reflexe moderního umění neležela v zájmu skupiny tak, jako se později stalo nezanedbatelnou součástí české Osmy především v textech Kubišty a Filly. Na rozdíl od české Osmy byli maďarští umělci více schopni svůj umělecký názor přizpůsobit zakázce a tu vytvořit v adekvátním uměleckém stylu. Tato flexibilita jim umožnila obstarat si i veřejné zakázky, na kterých prokázali své schopnosti a dovednosti vyjadřovat se dekorativně a nebáli se ani užitého umění. Po skončení druhé výstavy byli Bertalan Pór a

³¹⁹ „*In the 1910s large-scale social co-operation was characteristic of intellectual life in Hungary, from the socio-political movements through the transformation of the system of philosophical thought to the fashioning of form in art.*“ GELLÉR 2010, 54.

³²⁰ „*The exhibition presented unheard off collaboration between artists modern Hungarian visual art, literature, theatre, music and philosophy of art.*“ MARKÓJA 2010, 7.

³²¹ ROCKENBAUER 2010, 78.

³²² „*Later recollections confirm the memory of this exhibition to have stuck most in the mind of the group members. They regarded it to be the most important join action of the Eight in that it was the first and last time they were involved as a real group.*“ BARKI 2010, 32.

³²³ „*The Eight compensated for a lack of collective ideal with artistic program that crossed disciplines - an analogy to the classical styl-creation times- and reached beyond applied decorative arts to material culture as well.*“ KEMÉNY 2010, 110.

Ödön Márffy pověřeni zakázkami vyzdobit místní školy nástěnnými malbami, které měli být v souladu s celkovou architektonickou koncepcí v neoklasicistním slohu.³²⁴

Tradice dekorativního a užitého umění byla na budapešťské scéně i v roce 1911 stále silnou můžeme jí označit za paralelně probíhající proud vedle progresivních konstruktivních tendencí moderních umělců. I přes to se dekorativní struktury na fasádách i v interiérech neoklasicistních (či snad ještě secesních) budov nezřekly racionálně budované a pevné obrazové struktury. Uzavřená křivka a obrysové linie se staly stylizovanými prostředky pro redukci figurálních kompozic, které umělci aplikovali do roviny stěny namísto prostoru plátna.³²⁶ Dobrým příkladem tohoto počínání je práce Károly Kernstoka, který byl v roce 1912 požádán, aby zhotovil vitráže pro rodinnou vilu Schifferů v Budapešti [20],³²⁷ nebo výzdoba tělocvičny základní školy v Budapešti, která zobrazuje primitivní lovce v běhu zcela dle renesančních zásad o harmonii a symetrii [21]. Zde vidíme Kernstokovy snahy překlenout pomyslnou propast mezi světem starých uměleckých hodnot a novodobými trendy, které ovládaly současné moderní malířství.

Z formálního hlediska byly obrazy druhé výstavy charakteristické snahou znovu interpretovat Cézannovy konstruktivní principy. Na základě Cézannových obrazů se každý z členů pokusil přehodnotit otázku, jak zobrazit prostor v dvoudimenzionální rovině plátna a každý umělec vytvořil svůj osobní styl. Mezi první a druhou výstavou tedy sledujeme určitý vývoj uměleckého profilu většiny malířů, který směřoval od barevně uvolněných fauvistických experimentů k vytříbenému a racionálnímu konstruování obrazových plánů, sjednocených v pevné kompozice. Původní spontánní barevnost tak byla nahrazená stále více promyšlenou kompozicí.

Proti schopnosti mladých umělců nakonec roztržštěné obrazové plány sjednotit do výsledného homogenního prostoru se ohradil maďarský historik umění Erno Kállai, který s časovým odstupem patnácti let rozvinul teorii, že Cézannův strukturalismus mnozí ze skupiny Nyolcak nedokázali plně pochopit a dále rozvinout: *„Cézannův strukturalismus mnozí z Osmý nepřizpůsobilo tomuto požadavku, který byl nezbytný a který generoval*

³²⁴ „Although the 1911 exhibition staged by the Eight did not pass off without scandals, the Budapest City Government supported the group. Accordingly, Por and Márffy were given commissions to paint murals in schools as part of building program. Czigány and Károly Kernstok, too, engaged in similar large-scale projects.“ VÁGÓ 2010, 300.

³²⁶ „At the same time artistic building upon rationalism did not entirely disown the practical tools of the ornamental art. Appearance of the closed curving silhouette line as a stylized means of reduction offered a solution in the depiction of figural picture elements applied on a plane.“ KEMÉNY 2010, 110.

³²⁷ KEMÉNY 2010, 101.

*budoucnost. Požadavek, který naznačuje homogenní geometrickou strukturovanost prostoru a formy. Logický vývoj této nové struktury by vedl ke kubismu a konstruktivismu, tedy k těm oblastem, které byly z hlediska klasických a barokních experimentů se strukturou skupině Nyolcak nepřístupné. Chtěli se dozvědět více o francouzských mistrech, ideálních pro jejich klasickou kompozici.*³²⁸ Dle jeho výkladu, k osvojení kubismu, který vyžadoval schopnost umělce jednotlivé obrazové plány znovu sjednotit do jednotného prostoru, nebyla výbava těchto umělců dostatečně připravená a Kállai dále pokračuje výhradou, že: *„jejich konstruktivismus byl méně abstraktní a spíše estetický. Nepatřili do linie, kterou představoval Picasso, ačkoli snad Lajos Tihanyi představoval ve své době výjimku s jeho brutální syrovostí.*³²⁹ Lajos Tihanyi byl vedle Róberta Berényho jediný, kde dále rozpracovával kubizující kompozice a snažil se popřít plasticky viděnou realitu. Tyto tendence můžeme pozorovat zvláště na jeho portrétním díle kolem roku 1912, jako je *Vlastní autoportrét [22]* a *Portrét György Bölöniho [23]*, kde skutečně došlo k narušení reálně viděného prostoru a celá kompozice je ovládaná imaginárními proudy větru, které z cípů šatů tvoří až borokně rostlou kompozici, čímž se paradoxně zmíněný portrét opět vrací zpět k hodnotě matérie.

Jejich přístup byl hluboce zakořeněný v plastickém pojetí hmot, avšak bez schopnosti a vůle hmotu dematerializovat. Zdále se tedy nemožné dojít k abstrakci. Jejich hlavním výrazovým prostředkem se po roce 1910 stala sestava objemů a hmot. Odtud plyne poznámka Erna Kállai, že se jejich vyjadřování objemů předmětů a figur týkalo spíše barokního principu, kladoucí důraz na hmotovou a materiální stránku. Malíři se nenechali vytrhnout ze svého materiálně zakotveného přístupu a čistě kubistické pojetí se stalo jen okrajovou a dílčí záležitostí několika děl.³³⁰

Systematičtější důkazy o hledání nových tvárných principů se objevují zejména v dílech Róberta Berényho a Lajose Tihanyiho, kteří se řadí mezi nejprogresivnější členy skupiny. Jejich vůle po rozlomení obrazové plochy, zkoumání prostoru mezi objektem a

³²⁸ „Cézanne’s structuralisms many of Eight did not accommodate to that element of it which was essential and which generated the future, namely intimation of the homogenous geometric structuredness of space and form. Logical development of this new structure would have led to cubism and constructivism, to those areas which were inaccessible from the standpoints of the Eight experiments with classical and baroque composition. The Eight pushed beyond the secondary benefits of Cézanne type structure. They wanted to learn more about the French masters ideal on classic composition.“ BARKI 2010, 199.

³²⁹ „Constructivism among painters in Eight was less abstract much rather aesthetic. They do not belong to the line Picasso represents, although perhaps Tihanyi represents an exception with his brutal rawness at time.“ LAHODA 2010, 126.

³³⁰ LAHODA 2010, 126.

okolím, snaha zdůraznit vzájemné ovlivňování objektů a jejich forem v prostoru přinesla velmi originální výsledky. Ostatní umělci vytrvaleji nezkoumali možnosti převádění materiálu a objektu do abstraktních forem. V tomto momentě se nejvíce projevilo jejich pevnější zakořenění v tradici a nemožnost opustit materiál, hmotu a objem. Skupinu vystihuje hledání klasických forem spíše, než vůle po rozbití obrazové plochy, jako se tomu stalo v pozdějších obrazech některých členů skupiny Osmy, zejména u Emila Filly či Antonína Procházky.

Avšak určité tendence k zalamování a zaostřování forem měli členové skupiny Nyolcak ještě před shlédnutím Picassových obrazů během *Mezinárodní výstavy postimpresionismu* konané v *Domě umění* [Múvészház] v roce 1913.³³¹ V jejich díle se se již od zlomového roku 1910, kdy opustili sponntání plošné zacházení s barvou objevovat toto tíhnutí k ostřejším úhlům a jejich množení; i tam, kde je hrot záležitostí nadbytečnou a nepotřebnou. Příkladem můžou být obrazy *Zátiší* Róbrta Berényho z roku 1910 [24], *Ležící akt* Odoná Márffyho z roku 1913 [25] nebo *Portrét Lajose Fülepa*, od Lajose Tihanyi z roku 1910 [26], které dokazují, že šlo spíše o dočasné okouzlení, než systematické zaujetí touto novou možností. Bylo by ale chybou vnímat jejich estetické reflexe kubismu jako nedostatečné pochopení pařížského kubismu. Pokud v tomto hodnocení zrušíme perspektivu, kdy Paříž nebyla jediným centrem a Maďarsko její periferií, jejich osobité vstřebávání podnětů z děl Picassa a Braqua obohacuje rejstřík stylů a forem rané středoevropské, potažmo maďarské avantgardy.

Přestože zde hovoříme o mladých, moderních a progresivních umělcích, oni samotní se zajímali o mistry francouzského a italského klasického umění. Co se hodnotí v dílech některých členů skupiny Nyolcak jako klasické však nečerpali jen z poučení Cézanna: „*V duchu věčných zákonů a principů sahali až k etruskému umění, k řeckým vázám, k italské renesanci a ke klasickým kompozicím Von Maréese a Ferdinanda Hodlera.*“³³³ Kořeny jejich klasického uměleckého výrazu lze spojit s italskou renesancí. Například Róbert Berény, který vedle Károly Kernstoka přispěl nejvíce k teoretické reflexi moderního umění v Maďarsku, obdivoval Leonarda da Vinci a četl jeho texty o malířství: „*Berény byl s Leonardovými obrazy velmi dobře obeznámen, ale to, co ho ještě více*

³³¹ „In 1910 Picasso exhibited four works including his *Woman with Mandolin* 1909 in a group exhibition at the Budapest House of Arts.“ SZABÓ 1991, 115; SRP 2018, 58-61.

³³³ „In the spirit of the eternal laws of art these stretched back to Etruscan art, to Greek vase painting, to the Italian Renaissance, and even to compositions by Von Marées and Ferdinand Hodler.“ VÁGÓ 2010, 300.

vzrušovalo, byl spis *Trattato della pittura*. Tuto knihu četl neustále v německém překladu.“³³⁴ Ve srovnání s přístupem ke starému umění české Osmy se však stále jednalo o individuální zájem jednotlivců, kteří si vybírali své mistry a nešlo o poznání celkového a kontinuálního vývoje od pravěkých kultur až po současnost, jako tomu bylo zvláště v případě Emila Filly a Bohumila Kubišty. Zvláště Kernstokova snaha o vytvoření nové syntézy umění, jak chápal svůj úkol vůči umění a společnosti, byla založena na respektování tradice a snaze povýšit svou tvorbu na úroveň umění, které mělo své trvalé hodnoty.³³⁵

Je tedy na místě tázat se, zda můžeme situovat skupinu Nyolcak k počátkům rané avantgardy, přestože jejich umění bylo budované s ohledem na tradici a okázale se odkazovalo k minulosti. Současný maďarský historik umění Gula Kemény se kloní k názoru, že by bylo příliš riskantním řadit skupinu Nyolcak k avantgardnímu proudu, v jehož moc širokém a internacionálním rámci by se mohly snadno ztratit zásluhy skupiny a její originalita by zanikla. Jestliže je evropské měřítko moc široké a neumožňuje dost dobře zhodnotit skupinový příspěvek v internacionálním proudu, bude náležitější skupinu z tohoto mezinárodního prostředí vyjmout. Umění skupiny Nyolcak se tak ještě proti mezinárodním trendům vymezovalo a hledalé své osobité cesty. Kemény tak uzavírá, že z této perspektivy se jeví vysvobození modernity skupiny Nyolcak z orbitu avantgardy jako hodnotnější.³³⁶

4.2. Osma

4.2.1. Návraty z cest

I přes schopnost a především vůli začlenit se do širšího proudu internacionálního dění, se umělci budoucí pražské Osmy opět sešli v Praze v roce 1907. Když opouštěli Akademii, každý se vydal po vlastní ose hledání své osobnosti budoucího malíře. V době mezi opuštěním Akademie a první společnou výstavou se tyto osy víceméně neustále protínaly, avšak od počátku nebylo jasné, že se zde určitá skupina zformuje. Rozmanité cesty Friedricha Feigla a Otakara Kubína, kteří vycestovali do Antverp, mnichovský pobyt

³³⁴ „He [Berény] was very familiar with his pictures, but what excited him even more was Leonardo *Trattato della pittura*. He was reading this book constantly in German translation.“ BARKI 2010, 146, pozn. 39.

³³⁵ „Their synthesis creating aspirations were based upon a respect for traditions, and they wished to elevate their art to the classical level with the illusion of lasting values.“ KEMÉNY 2010, 126.

³³⁶ „This prevents us from discovering on its own merits a new entity that distinctly and stubbornly distances itself from the international trends. From this aspect, the Eight's modernity released from avant-garde's orbit, is exposed in a more worthy light.“ KEMÉNY 2010, 126.

Maxe Horba či vojenské služby Bohumila Kubišty dosud nenaznačovaly společné vystoupení.

Je tedy opětovné setkání v Praze v roce 1907 více dílem šťastné náhody, která vyústila v první společnou výstavu nebo se umělci vraceli ze svých cest již s vědomě zakořeněnou, dosud neformulovanou myšlenkou po vlastní skupině? Byly jejich snahy o studium v zahraničí jen přestupní stanicí nebo se zde umělci plánovali usadit trvaleji? Generaci mladých malířů sdílela touhu vytvořit vlastní umění, které by bylo nespoutané konvencemi Akademi, avšak vzájemné vztahy a kontakty pro ně byly důležitější, jak postihl Sawicki: *„Byla to generace, která si přínáležela a znamenala více, než jen spříznění věkem.“*³³⁷ Lze tedy předpokládat, že během výše zmíněných cest umělci ještě upevnili své vzájemné vztahy a do Prahy je přivedl pocit vzájemné sounáležitosti i odpovědnosti vůči sobě navzájem i Praze: *„Společné trávení času, diskuze nad prací a společné cesty utužily pouta, která mezi nimi byla. Jejich pocit kolektivní identity sílil a zároveň poznávali, že jejich tvorba se vztahuje k práci jiných malířů doma i v cizině.“*³³⁸ I přes své zahraniční rozhledy a potenciální možnosti upřednostnili mladí umělci Prahu, která jim poskytovala dobré útočiště. Během cest měli mladí malíři možnost rozpoznat příznivý potenciál Prahy, když měli dostatečné srovnání s ostatními uměleckými centry nejen Rakousko-Uherské monarchie, ale i jihovýchodní Evropy, konkrétně Florencií či západoevropskými Antverpami. Ani malíři německého původu, kteří pocházeli z perspektivnějšího prostředí, jako byli Friedrich Feigl, Max Horb a Willi Nowak si netroufli na debut v Berlíně či Mnichově a pravděpodobně se jim zdálo strategičtější vystoupit jako skupina v Praze. Citace z deníku Emila Filly a korespondence Bohumila Kubišty připomínají, že umělci zhodnotili i stav mdlé kulturní úrovně v Praze, kterou mínili pozvednout do srovnatelných výšin se západoevropským standardem. Kubišta se v dopise svému strýčku Oldřichovi zmiňoval následovně: *„Běžný obchod je ovšem vyplněn koupí drobných, hezkých obrázků, na nichž se vydělává tak, jako pekař na rohlíkách. Ale podstata obchodu je vždy nákup dosud neuznaných věcí. Vybudovat v Praze takového Cassirera (Berlín) nebo Vollarda (Paříž) značí pro kulturní umění více než domáhat se u Topiče výstavy a klidit posměch.“*³³⁹

³³⁷ SAWICKI 2014, 45-6.

³³⁸ SAWICKI 2014, 48.

³³⁹ RAKUŠANOVÁ 2019, 67, pozn. 174.

Podobně i Filla: *Chtěl jsem dotvrdit, že v Praze je možno žít svobodně umělecky, tak jako v Paříži s cílem nejčistšího umění.*³⁴⁰

Když se Friedrich Feigl vracel v roce 1907 do Prahy ze společné cesty po Evropě, zaslavil se ve Florencii za Bohumilem Kubištou, který zde nastoupil na tamní Akademii. To se stalo signálním gestem postupného svolávání umělců do Prahy. Dle vlastních slov se zde zastavil s úmyslem *naverbovat* Kubištu pro společné podniky, které v průběhu cesty po Itálii s Fillou a Procházkou vymysleli, ačkoliv v tuto chvíli ještě nebyl formulovaný jasný cíl společné výstavy a skupiny.³⁴¹ Na tento podnět pak Kubišta Florencii opustil a pochopil, že o kýženou „*internacionalizaci, která v něm byla možná silněji zakořeněná, bude schopen usilovat po boku svých druhů odkudkoliv.*“³⁴² Kubištův úsudek tak nahrává mému předpokladu, že vidina společného usilování v Praze představovala pro umělce nejlepší možnou cestu, jak vystoupit z anonymity, vyjádřit otevřeně svůj názor a prorazit si cestu k uměleckému, a časem i mezinárodnímu trhu.

Stejně jako maďarská skupina Nyolcak, ani Osma neměla dlouhého trvání. I přes to jejich dočasná existence potvrzuje nutnost vzniku. V horizontu života jednotlivých umělců lze pozici skupin vystihnout jako přestupní stanici mezi počátečním získáváním zkušeností a konečným stavem suverénního moderního umělce. Bez skupiny by jednotlivci měli těžší cestu k prosazování moderního malířství. Zároveň zde byl i přesah pozdvihnout celou kulturní úroveň Prahy. Marie Rakušanová vystihla tento nutný předpoklad kolektivu následně: „*Umělecké společenství tvořilo funkci trhu symbolických statků, ve kterém jednotliví členové nacházeli podporu pro překračování zobrazovacích konvencí.*“³⁴³ A stává se platným i pro společenství maďarské skupiny Nyolcak.

4.2.2. 1907 První výstava – „Všichni jsou již zde“

Odchodem z Akademie a po návratu z evropských cest začala mladá generace přemýšlet, jak se dát vidět a upozornit na svou snahu. Na rozdíl od maďarských umělců byli všichni členové pozdější Osmy v době svého vzniku neznámými umělci, kteří měli umělecký debut před sebou. „*Všichni jsou již zde*“ ohlašoval telegram zaslaný Feiglem Kubištovi do Florencie. Naléhal tak na něj, aby opustil Florencii a účastnil se příprav

³⁴⁰ RAKUŠANOVÁ 2019, 70, pozn. 183.

³⁴¹ RAKUŠANOVÁ 2019, 39.

³⁴² RAKUŠANOVÁ 2019, 40.

³⁴³ RAKUŠANOVÁ 2019, 70, pozn. 182.

společné výstavy.³⁴⁴ S největší pravděpodobností koncem roku 1906 v kavárně Union došlo k rozhodnutí zorganizovat veřejné vystoupení jako manifestační gesto generace, která již většinově ukončila studium.³⁴⁵ Příprava prvního vystoupení a samotná výstava se odehrávaly v atmosféře očekávání a nadšení, že to jsou právě oni, kdo nyní přebírá iniciativu nad starší generací vůdců spolku Mánes. Umělci tak měli před sebou relativně volné pole působnosti.

Roku 1907 vystoupili společně pod dvojjazyčným názvem *Osma a Die Acht* v Králodvorské ulici.³⁴⁷ Ta byla v blízkosti ulice *Na příkopěch*, tehdejšího centra německého společenského i hospodářského života v Praze.³⁴⁸ Neúspěšně se snažili ujednat pro svůj výstup prestižnější výstavní prostor v Topičově saloně, který byl považovaný za přední českou komerční galerii v Praze.³⁴⁹ Jméno Topičova salonu a jeho výstavní prostor by napomohl legitimizovat umělecké záměry Osmy. Kvůli zjevné neochotě, která nepřála modernímu umění ze strany jednatelů Topičova salonu, se tento rok přání nenaplnilo.³⁵⁰

V době první výstavy skupina Osma teprve kultivovala své vztahy s pražskoněmeckým okruhem literátů, který později napomohl získat Osmě renomé skrze pozitivní recenze a články v uměleckých periodikách. Proto byla z počátku propagace a reklama první výstavy čistě v režii samotných umělců. Členové skupiny neváhali stát se chodící reklamou: údajně si na sebe přivěsili letáky poutající k výstavě a chodili ulicemi Prahy jako živá reklama.³⁵¹ Jak upozorňuje i dvojjazyčný název výstavy i její katalogový leták, cílovou skupinou nebylo jen české, ale i německé publikum.³⁵² Umělci se snažili překonat aktuální diskurz, který stále bral ohledy na rozlišování germánské a slovanské kultury. Tento rozhodný krok Osmy potřít takové rozdělování je nutné interpretovat i skrze její strategickou politiku, která cílila na co nejširší publikum. Bylo zapotřebí zajistit si co nejširší pole potenciálních zájemců.

³⁴⁴ SAWICKI 2014, 79.

³⁴⁵ POTŮČKOVÁ 2007, 18, LAMAČ 1988, 41.

³⁴⁷ Ibidem.

³⁴⁸ RAKUŠANOVÁ 2019, 51.

³⁴⁹ SAWICKI 2014, 80.

³⁵⁰ RAKUŠANOVÁ 2019, 59, pozn. 145.

³⁵¹ RAKUŠANOVÁ 2019, 89, pozn. 23, LAMAČ, 1988, 41.

³⁵² Skupina rovněž poslala upoutávku na výstavu do místních novin: do *Času* a do německého deníku *Prager Tagblatt*. SAWICKI 2014, 82.

Katalogový list obsahoval seznam 65 děl, která se vystavovala a s díly Emila Artura Pittermanna bylo celkem vystaveno k sedmdesáti a více.³⁵³ Většina krajin se týkala pohledů na místa, kde členové Osmy vyrůstali, pohledy na zahrady či do vesnických dvorů, portréty rodinných příslušníků či autoportréty. Vzhledem k charakteru většiny děl a jejich formální analýzi se dnes celkové vyznění první výstavy hodnotí s méně revolucionářskou rétorikou, než s jakou byla obvykle spojovaná.³⁵⁴ Onu revolučnost podpořilo dobové negativní hodnocení. Na stránkách českého měsíčníku *Osvěta* přirovnal František X. Harlas umělce Osmy k dobovým povstalcům revolučního hnutí v Rusku, k anarchistům, kteří vypověděli válku starému umění.³⁵⁵

Z dnešního pohledu ležela revolučnost více v akceschopnosti všech členů spojit se v jeden celek a v militantních slovech Emila Filly, v jeho energické snaze vzepřít se slovem i činem svým odpůrcům. Pokud však srovnáme jeho raná díla s výroky, kterými odsuzoval cesty impresionismu, patrně vyvstane rozpor mezi jeho uměleckou teorií a praxí. Antonín Matějček v raných dílech Filly tento rozpor dobře rozpoznal, když Fillovu tvorbu přirovnal k německému impresionistovi Maxu Liebermannovi: „*Bylo tu více realismu, než malíři teoreticky připouštěli, bylo tu tušiti více vlivu Berlína (Liebermanna) než Paříže.*“³⁵⁷ Ačkoliv se výrok odkazoval k plátnům Emila Filly, který shodně dle slov Vojtěcha Lahody vykazoval v této době sklony k liebermannovskému *expresivnímu* impresionismu³⁵⁸ i díla jeho kolegů se s tímto tvrzením shodují. Filla dále vystavil *Vilu v Bítýšce (1906)* [27] a snad ještě školní práci *Vlastní podobiznu (1906)* [28].

Čeští a moravští umělci představili během první výstavy spíše stav zrajícího názoru. V těchto uměleckých počátcích skupiny je zajímavé srovnat obrazy českých a moravských malířů s jejich německými kolegy, kde se vyjeví patrně odlišný vývojový stupeň jejich zralosti. Willi Nowak vystavil dohromady šestnáct děl, což bylo hned po Feiglovi nejpočetnější zastoupení. Vystavená *Zahrada (1905-6)* [29], ale i *Autoportrét (1905)* [30] prozrazují ucelenější názor a především schopnost reagovat pohotově na shlednutá díla Paula Gauguina i Vincenta van Gogha. Friedrich Feigl charakterizoval obrazy Nowaka jako *gauguinovské* a Antonín Procházka shledal v jeho obrazech větší

³⁵³ SAWICKI 2014, 82.

³⁵⁴ RAKUŠANOVÁ 2019, 61.

³⁵⁵ SAWICKI 2014, 102.

³⁵⁷ Ibidem, pozn. 149.

³⁵⁸ Ibidem, pozn. 151.

míru hotovosti.³⁵⁹ Max Horb prokázal schopnost uplatnit moderní názor ve vystaveném obraze *Mnichovské náměstí* (1907) [31], který Max Brod kladně ohodnotil ve své oslavné recenzi *Jaro v Praze*. Širokými tahy štětce, hustou vrstvou barvy a prozářenými světelnými kvalitami vykázal poučené paralely a pochopení z díla van Gogha a Gauguina.³⁶⁰

I přes víceméně společnou trajektorii uměleckého školení a zrání všech členů Osmy je příčinu tohoto rozdílu nutné hledat v mimouměleckých faktorech. Již jsem zmínila, že německá a židovská sekce Osmy pocházela z bohatších patricijských rodin s výhodnějšími dispozicemi k počínající umělecké kariéře.³⁶¹ „Zděděný ekonomický kapitál vyvazuje z naléhavého tlaku“, píše Pierre Bourdieu, který oslaboval umělcovu svobodu tvořit svobodně a nezávisle. Tomuto tlaku ze skupiny podléhal nejtísnivěji Bohumil Kubišta.³⁶² Ekonomický kapitál přirozeně zahrnul i kapitál kulturní a tím zajistil vlastnictví širšího spektra prostředků k dosažení umělcovy autonomie.

Příklad, k čemu mohla tato nerovnováha vstupního zisku vést, se nám zračí v příkladě vystaveného *Autoportrétu* (1906) [32] Bohumila Kubišty, který si odnesl přízvisko „à la Švabinský“. Kubišta se snažil odkazováním se k populárnímu a oblíbenému dílu Maxe Švabinského získat dostatečné prostředky, které by ho osvobodily od diktátu finanční nouze. „Dle dobových svědectví se tak snažil patrně nejvíce ze všech členů vyjít vstříc vkusu publika“ poznamenala Marie Rakušanová.³⁶³ Ve srovnání s Nowakovými či Feiglovými plátny je pak zřejmé, že umělcova svoboda byla pod tíhou ekonomického tlaku značně omezená a nedosahovala osobních umělcových kvalit.

Proto se první výstava odehrála více v režii německých a židovských členů skupiny, jejichž obrazy se dobře prodávali nejen v okruhu pražských Němců a Židů. Fillovi s Kubištou však netrvalo dlouho, aby si uvědomili nutnost intelektuálně se emancipovat a po skončení první výstavy si začali budovat svůj vlastní vzdělanostní a kulturní kapitál.³⁶⁴

Ačkoliv vyznělo hodnocení výstavy převážně negativně, v životě každého umělce nesla svůj partikulární význam: Feigl, Nowak a Pittermann se záhy stali členy německého

³⁵⁹ RAKUŠANOVÁ 2019, 51

³⁶⁰ SAWICKI 2014, 91.

³⁶¹ RAKUŠANOVÁ 2019, 54.

³⁶² RAKUŠANOVÁ 2019, 53.

³⁶³ RAKUŠANOVÁ 2019, 64.

³⁶⁴ RAKUŠANOVÁ 2019, 72.

spolku *Kunstverein für Böhmen* a roku 1908 vystavovali na členské výstavě v Rudolfinu, dokonce jako oddělená skupina společně s Georgem Karsem i Maxem Horbem. Procházka s Fillou se ještě na konci roku 1907 snažili o vystavování v *Klubu přátel umění Brna*,³⁶⁵ ale neúspěšně. Oficiálními členy se stali až následujícího roku 1908 avšak jen přispívajícími a do roku 1909 se skupinou nevystavovali.³⁶⁷ Filla tímto členstvím předpokládal snažší navázání kontaktů se Spolkem Mánes a jako první z členů skupiny začal prosazovat strategické obsazování pozic ve výstavních prostorách a komisích uměleckých spolků.³⁶⁸ Jediným členem skupiny Osma, kterému se podařilo bezprostředně po skončení výstavy udržet svou pozici, a vystavovat na členské výstavě Mánesa byl Otakar Kubín, který zde roku 1908 vystavil své tři obrazy. I přes počáteční rozpaky publika, jak nové projevy umělecké modernity přijmout „*znamenal její veřejný výstup určitý bod zlomu, který nezvratně změnil pražskou uměleckou scénu na dlouhá léta dopředu.*“³⁶⁹

4.2.3. 1908 Druhá výstava

Během druhé výstavy skupina již strategicky použila název *Osmi* vystavujících jako svou obchodní značku, vymezující se proti ostatním jednotlivcům či skupinám, jako úzké a semknuté společenství: „*Umělci si ale uvědomovali význam pojmenování skupiny jako rozpoznávací znamení odlišnosti a nové pozice v boji o uznání uvnitř uměleckého pole.*“³⁷⁰ Shodně, jako maďarská skupina Nyolcak, vyplynulo toto označení spíše z praktického důvodu, že skupina jako Osma či Osmi byla již takto zarytá v povědomí veřejnosti.³⁷¹ Nyní se vystavovalo v Topičově salonu méně reprezentativní výběr děl, který se zredukoval oproti minulému roku na polovinu. Vystaveno bylo pouhých 29 děl. Z původních osmi vystavujících se výstavy účastnilo pouhých pět z původní sestavy. Otakar Kubín byl ve Francii a Max Horb zemřel. Ti byli nahrazení Vincencem Benešem, který se vrátil z Paříže a Linkou Procházkovou, ženou Antonína Procházky.

Celková charakteristika vystavených obrazů se proměnila. Jestliže první výstavě dominovala díla skicovitého rázu s jasným rukopisem bez znatelné míry dokončenosti a nepozorností k detailu, druhá výstava vykazuje patrně nové zacházení s barvou a

³⁶⁵ RAKUŠANOVÁ 2019, 69.

³⁶⁷ SAWICKI 2014, 93. RAKUŠANOVÁ 2019, 88, pozn. 55.

³⁶⁸ RAKUŠANOVÁ 2019, 88.

³⁶⁹ SAWICKI 2014, 8.

³⁷⁰ RAKUŠANOVÁ 2019, 47.

³⁷¹ RAKUŠANOVÁ 2019, 38-39.

obrazovou strukturou. Barva se nejdříve proměnila v sumárně pojaté barevné plochy, jejichž souhrny malíři kladli do vzájemně ostrých kontrastů dle principů raně matissovských, ještě fauvistických obrazů. Pregnantní vyjádření raného názoru na fauvismus najdeme ve Fillových a Feiglových obrazech z chorvatského Dubrovníku a okolí Gruže, kam společně cestovali za světelnými kvalitami přímořské krajiny. Vystavené obrazy Filly obrazy za dají počítat za soubor hotového a zralého díla, především díky malířsky suverénním podáním.³⁷³ Mezi taková díla lze zahrnout : *Gruž* (1908) [33], *Dítě u lesa* (1907) [34], *Portrét Josefa Uhra* (1908), *Na Verandě* (1907) [35]. Díla spojuje charakteristicky *fillovské* mísení barevné transparentní lazury v duchu Pierra Bonnard a husté nánosy barevné vrstvy, které připomínaly experimenty Edvarda Muncha a van Gogha.³⁷⁴

Naopak Kubištovy vystavené obrazy svědčily spíše o přípravné fázi, shromažďování dosavadních zkušeností.³⁷⁶ Jeho vystavený obraz *Promenáda ve florentském parku* (1907) [36] prozrazoval, že jeho názor na barvu a její roli v moderním malířství se začal proměňovat. Kubišta zde pojal barvu dvojím, experimentálním způsobem: vrstvil paralelní barevné tahy štětce vedle sebe a zároveň si ozkoušel i novější přístup, který kladl důraz na intenzivní dojem z expresivní, barevné plochy, kterou přísně ohraničil konturou. Daleko podstatnější názor na barvu vyjádřil v obraze *Promenáda v Riegrových sadech* (1908) [37], kde se snažil barvou modelovat dojem prostoru a objemu. „Barvou plasticky utvářet a tím z ní učinit jediný, dominující prvek bez světla ani stínu, perspektivy i linie,“ tak vyslovil Filla jedno z nejzásadnějších pravidel tohoto období.³⁷⁷

Od druhé výstavy a tedy po roce 1910 se začali umělci plně soustředit na konstruktivní prostředky výstavby obrazového prostoru. I z hlediska námětů lze vnímat určitý vývoj a na rozdíl od předešlých krajin domoviny se nyní se orientovali směrem k městu, kde se moderní umělci snažili vybudovat své neohrožitelné postavení.³⁷⁹

I přes rozmanitou škálu vystavených obrazů a individuální přístupy lze díla obou výstav shrnout jako vrstevnatou základnu moderního malířství v Česku. Max Brod vystihl pojem „malířského přístupu“ jako důležitý princip současného malířství, který se stal

³⁷³ RAKUŠANOVÁ 2019, 89.

³⁷⁴ LAHODA 1987, 52.

³⁷⁶ RAKUŠANOVÁ 2019, 90.

³⁷⁷ SAWICKI 2014, 99, LAHODA 1987, 67.

³⁷⁹ SAWICKI 2014, 115.

nejlepším vyjádřením moderního výrazu všech osmi umělců.³⁸⁰ Jednalo se o princip, kdy čisté a ryzí malířské hodnoty měly být vyzdvíženy a oproštěny všech literárních a popisných odkazů. Max Oppenheimer rovněž vystihl malířskou a ryze uměleckou hodnotu jako silné pozitivum tvorby skupiny. Max Oppenheimer studoval s Horbem na mnichovské Akademii a byl rovněž spolužákem Feigla a Horba ze speciálky Thieleho ateliéru na pražské Akademii. Tvořil součást rakouských příznivců skupiny Osma.³⁸²

Obě výstoupení Osmy byly ale veřejností hodnoceny spíše negativně. Ta část publika, jejíž zrak byl naučený a kultivovaný pro realistické a impresionistické salónní malby akademiků, přirozeně neměla přístup k pochopení malířských kvalit, které Osma prezentovala především. Uměleckému jazyku Osmy veřejnost nerozuměla a obrazy byly uvrženy do klatby nesrozumitelnosti a nepřístupnosti, která se často objevovala jako argument negativních recenzí.³⁸⁴ Tím, že umění přestalo věrně napodobovat přírodu a stalo se více abstraktním, ztratilo svou srozumitelnost vůči široké veřejnosti. Nové moderní umění, které zde Osma prezentovala se stalo moderním v momentě, kdy se stalo srozumitelné jen výlučné menšině. Tyto jedince selektoval přirozený výběr, který určoval, zda konzument disponuje dostatečnou intelektuální a myšlenkovou kapacitou pro rozklíčování všech jeho poloh. Umění Osmy tak kladlo na své okolí určité nároky, zcela nové a podmíněné jeho adekvátní myšlenkovou výbavou, která, jak již bylo řečeno, v této době často souvisela s hmotnými prostředky.

Druhým opěrným bodem kritiky moderních malířů byla výtky jeho cizorodosti, která dle zastánců české kultury ohrožovala reputaci Prahy, jako hlavního města jednoznačně českého (potažmo slovanského) umění.³⁸⁵ Podobně, jako se vytýkalo její příliš internacionální zaměření, bylo i v Praze vše moderní stavěno do protikladu s českým, národním a domácím. František X. Harlas vyzdvihl v recenzi první výstavy Osmy umění Mikoláše Alše jako skutečně českého umělce, protože bylo veskrze *nemoderní*.³⁸⁶

Kromě užšího kruhu příznivců v pražskoněmeckém a židovském prostředí naopak z publika českých literátů a spisovatelů umělci Osmy žádnou oporu nenašli. Osma se totiž záměrně distancovala od jakéhokoli přiřazení k ideologické, etnické či politické entitě. Neveřejnou podporu Osmě vyjadřoval pouze F. X. Šalda. Umělci se plně soustředili na

³⁸⁰ SAWICKI 2014, 96.

³⁸² RAKUŠANOVÁ 2019, 50.

³⁸⁴ SAWICKI 2014, 100.

³⁸⁵ SAWICKI 2014, 15.

³⁸⁶ SAWICKI 2014, 105.

naplnění jediného cíle zrození nového moderního malířství v Čechách, očištěného a osvobozeného od politických, literárních a obsahových nánosů. Jediným cílem jim bylo malířství čisté a umělecké. Max Brod cenil jejich bezprecedentní stanovisko, které po dlouhé době popíralo jakoukoliv nutnost vztahovat se v umění ke svému národu v duchu nacionální pýchy a svrchovanosti: „*V celé dlouhé historii oddělování a soupeření, které provázely etnické a národnostní poměry v Praze, neexistoval žádný precedent pro dobrovolné vytvoření tak rozmanitého sdružení a okruhu.*“³⁸⁸ Nicholas Sawicki připomněl, že již samotné prostředí pražské Akademie podpořilo národnostní a etnickou rozmanitost, kde společný cíl obnovy umění vysoce převyšoval etnické či náboženské přináležení: „*Proměna a skladba Akademie omezila dělení studentů na soupeřící národ a naopak podporovala překvapivou a doposud nevídanou intenzitu sdružování napříč jazykovými i etnickými skupinami.*“³⁸⁹ Stejně, jako byla malířskost jedinou nejčistší hodnotou moderního umění, ignorace národního schizmatu byla dle Broda základní podmínkou moderního uměleckého života.³⁹⁰ Během činnosti skupiny Osma tak v Praze došlo k osvobození umění od nacionálního požadavku a umělci konečně přemostili dlouhodobě zakořeněnou tradici, která se začala stávat nebezpečnou infekcí. Ignorace a rezignace na problematickou otázku českoněmecké a židovské identity byla úspěšná strategie ze strany skupiny, která napomohla k řešení celospolečenských proměn, které se odehrávaly na pozadí kulturní „*aféry*“ Osmy. Na české scéně se tak skupina Osma zasloužila o částečný rozchod s tradicí, a to na úrovni celospolečenské. Přesahy jejího významu mimo kulturní sféru jsou tím potvrzené.

4.2.4. Rozcházení a vrůstání do Mánesa

Pokud rok 1907 považuji za šťastný ve shledání všech členů Osmy na pražské scéně, roky po druhé společné výstavě svědčily o lákadle uplatnit se v zahraničí, aby mohl umělec potvrdit svůj status, nezávislý na domácích, lokálních podmínkách. Postupná tendence k internacionálnímu statusu byla patrná, ne však ještě vítězná. Tyto snahy můžeme zaznamenat zvláště u Friedricha Feigl a Williho Nowaka, kteří se v roce 1909 vydali uplatnit své zahraniční kontakty do Berlína a Mnichova. Zde se rychle zapojili do tamního dění, opět mimo jiné díky prostřednictvím Maxe Broda. Willi Nowak měl příležitost

³⁸⁸ Ibidem.

³⁸⁹ SAWICKI 2014, 27.

³⁹⁰ SAWICKI 2014, 107.

vystavovat na Berlínské Secesi svou *Labskou krajinu*, vystavenou během druhé výstavy Osmy a stal se tím prvním členem skupiny, který vystavil v zahraničí.³⁹¹ Emil Filla, který stále doufal ve skupinový potenciál, očekával od Nowakových kontaktů smluvení skupinové výstavy ve Vídni v galerii Miethke. V roce 1910 se zde ale konala jen samostatná výstava Williho Nowaka.³⁹²

Tato změna a obrat k individuálnímu zájmu naznačuje pozvolný úpadek prvotní sounáležitosti a společného cítění splatit dluh českému modernímu umění, který si Osma vytyčila jako neodkladný a ambiciózní cíl. Na kontě Williho Nowaka postupně rostla účast na německých výstavách. Dle slov Kubišty se „*Nowak po roce 1910 držel stranou a již své druhy v Praze nereflektoval. Již se cítil silným a proto s nimi již ani nepočítal.*“³⁹³ Nowak tak představuje modelový příklad, jak se mohly různé motivace promítat do skupinového chodu a ovlivňovat zpětně jí tak ovlivňovat. Kubišta sám, usilující o získání dostatečného kapitálu pro osvobození svého uměleckého projevu, řešil konstantně toto schizofrenní dilema *boje na dvou frontách*.³⁹⁴ Tento problém popisuje Rakušanová jako rozpor mezi tím, kde si umělec začne budovat svou přízeň: zda se stane věrný držitelům kapitálu, kteří zpravidla zastávali roli galerijních provozovatelů či porotců, nebo zda se podřídí vkusu sobě rovným hledačům modernistických novostí.³⁹⁵

Kubišta se vydal méně spolehlivou cestou a toto dilema vyřešil příklonem k umělcům-hledačům. Z toho můžeme vyčíst i jeho sebechápání jako umělce-trpítele, protože za to musel položit cennou oběť sebe sama. V jeho autoportrétech bylo právě toto gesto padlé oběti za vyšší cíl umění mnohokrát okázale předvedeno. Umělec sám sebe stylizoval do role nepochopeného avantgardisty.³⁹⁶ Podobně výmluvné svědectví o roli umělce-trpítele nám podává *Autoportrét s cylindrem* [13] Róberta Berényho, který reflektoval svou dvojité těžkou pozici moderního umělce židovského původu. Oproštěn od dosavadních zobrazovacích konvencí, Berény se diváku prezentoval až pohrdavě jako demiurg, popírající dílo Stvořitele, neboť identita byla od nynějška závislá pouze na něm: „*V estetické interpretaci Berényho nenajdeme žádný prostor pro chválu lidské krásy stvořenou Bohem. V novém věku je člověk svým vlastním stvořitelem. Obdobně namaloval*

³⁹¹ SAWICKI 2014, 141.

³⁹² RAKUŠANOVÁ 2019, 59

³⁹³ RAKUŠANOVÁ 2019, 141.

³⁹⁴ RAKUŠANOVÁ 2019, 50.

³⁹⁵ RAKUŠANOVÁ 2019, 50, pozn 171.

³⁹⁶ RAKUŠANOVÁ 2019, 60.

*autoportrét s cylindrem a jeho krutou ironií. Berény nám představuje člověka, jehož identita je věcí jeho vlastní vůle.*³⁹⁷

Pražští umělci rozehráli svůj boj a nyní museli zcela obsadit pozice, prosadit se na uměleckém trhu, jehož pravidla si dosud neosvojili. Bylo třeba vymanit se z vlastní skupinové uzavřenosti, otevřít se širšímu publiku a upevnit si své místo v rámci zavedených organizací. Proto také přehodnotili původní, a spíše mentální neslučitelnost se staršími členy Mánesa. Kubišta pochopil, že „členství v Mánesu bylo považováno za zásadní krok, pokud chtěla mít Osma již značný vliv v Praze na umění a šířit vlastní pověst.“³⁹⁸ Po druhé výstavě ale k dalšímu společnému vystoupení pod názvem Osma nedošlo. Až doposud Mánes představoval nejvýznamnější organizaci umělecké moderny v Praze.³⁹⁹ Počáteční váhání přijmout členy Osmy mezi sebe bylo ze strany Mánesa patrné. Filla s Procházkou se stali přispívajícími členy již v roce 1908, ale nabídnuté obrazy jim byly pro členskou výstavu prozatím zamítnuté. Až následující rok si Osma našla v řadách Mánesáků své příznivce, díky kterým na členské výstavě v roce 1909 vystavovali Filla, Kubín i Beneš.⁴⁰⁰ Zatímco Feigl, Nowak i Pittermann se účastnili výstav Verein deutschcer bildenden Künstler a těšili se členství v německém spolku Krasoumná Jednota, což bylo možné jen díky dostatečné míře liberálního přístupu k modernímu umění ze strany spolku.⁴⁰²

Dalším otevřeným polem působitě se Osmě staly stránky *Volných Směrů*, kde od roku 1909 Filla s Kubištou komentovali směry evropského moderního malířství. Budapešťská scéna byla v tomto ohledu shovívavější a umožňovala umělcům Nyolcaku vyjadřovat se zcela volně a otevřeně na stránkách zdejšího tisku i v literárních periodikách. Pražská Osma zde uhrála v jistém smyslu vyhraněný boj, pro který bylo nutné dokázat určitý stupeň kvalifikace. Umělci měli v Praze nastavená přísnější pravidla hry a ostřejší kritéria legitimního vystavování a publikování v odborném periodiku kladly na umělce vyšší nároky. Fillovy, ale především Kubištovy teoretické příspěvky, podložené důkladným a systematickým studiem nejen současného umění, ale i aktuálními

³⁹⁷ „In Berény aesthetic self-interpretation, we find no room for praising human God-granted beauty. In the new age, man is his own creation. Accordingly, he paints Self Portrait with a Top Hat with cruel self-irony. I may do so! suggests the arrogant concealed visage because Berény is presenting us with an individual whose identity is a matter of his own will.“ KEMÉNY 2010, 125.

³⁹⁸ SAWICKI 2014, 134-135; SRP 2018, 7-8.

³⁹⁹ SAWICKI 2014, 134.

⁴⁰⁰ SAWICKI 2014, 136.

⁴⁰² SAWICKI 2014, 135.

vědeckými poznatky, tak dosahovaly úrovně kvalitních odborných statí, které zakládaly první fundovanou teorii umění v Čechách.

Postupné získávání si pozice na pražské scéně a vrůstání do řad Mánesa neslo i své fatální důsledky pro skupinu: „*Jednota Osmu se v souvislosti s pronikáním skupiny do spolku Mánes začínala drolit.*“⁴⁰³ Tendence vtělit Osmu do Mánesa narušila jejich dosavadní vztahové konstelace. Nad skupinovým zájmem a někdejší entuziasmem „*všichni nebo nikdo*“ nakonec vyhrálo individuum. Kubišta s Fillou zaujali každý zcela odlišnou strategií, která se pro původní skupinovou ideu *nejčistšího umění* stala v důsledku rozchodem. I po roce 1909 hrál Kubišta stále ve prospěch skupiny a věřil v její potenciál, jak dokládá výňatek z dopisu strýčka Oldřichovi: „*(...)poněvadž s těmito věcmi, které jsou strašlivé důležitosti, musí všichni ostatní souhlasit, jelikož je to boj o společnou velikou ideu.*“⁴⁰⁴

U Filly hrál individuální úspěch důležitější roli, než skupina a ze strategického vyhodnocení jeho pozice vůči skupině zaujal opačný postoj, než Kubišta: „*Zejména Filla záhy pochopil obchodní atraktivnost odlišnosti vlastního díla, která ovšem mohla být nemnohým kupcům na zaostalém pražském uměleckém trhu zřejmá pouze v kontrastu s konvenční produkcí. Naopak ve stejné řadě s díly nabízenými stejně smýšlejícími přáteli získávaly jeho obrazy nevýhodnou pozici v systému diferenčních odchylek, protože jejich odlišnost zanikala.*“⁴⁰⁵ Zatímco tou dobou Kubišta plánoval pro skupinu připravit půdu pro společné vystavování v Paříži, kam roku 1909 poprvé odjel na studijní misi.⁴⁰⁶ Krom tohoto plánu se snažil i o domluvu společné výstavy s francouzskými umělci: „*S Friezsem dokonce Kubišta údajně domlouval společnou výstavu francouzských a českých umělců*“⁴⁰⁷ a dále domlouval vystavení děl Henriho Matisse, Alberta Marqueta a zmíněného Othona Frieze: „*Kubišta s těmito umělci začal okamžitě jednat o možné prezentaci jejich díla v Praze.*“⁴⁰⁸ Tato výstava se nakonec uskutečnila pod názvem *Les Indépendants* v únoru roku 1910. I přes snahy zapojit skupinu a vystavovat na Podzimním salonu v Paříži Kubišta neuspěl ani s výstavou vlastních obrazů, ani připravit prostředí pro potenciální skupinovou účast. Samotnému Kubištovi však nebylo jasné, zda v roli agenta vyjednává pro Mánes nebo pro Osmu: „*Nevím, mám-li žádat o výstavu pro Mánes neb pro nás. Myslím,*

⁴⁰³ RAKUŠANOVÁ 2019, 95.

⁴⁰⁴ RAKUŠANOVÁ 2019, 110, pozn. 292.

⁴⁰⁵ RAKUŠANOVÁ 2019, 109

⁴⁰⁶ „*Kubišta byl prvním z mladých Čechů, který odjel do ciziny s úmyslem nebýt pouhým divákem, ale zapojit se – v mezích finančních možností – do uměleckého dění.*“ RAKUŠANOVÁ 2019,

⁴⁰⁷ RAKUŠANOVÁ 2019, 113, pozn. 304.

⁴⁰⁸ RAKUŠANOVÁ 2019, 113.

že se teď nějakým způsobem poměry mezi námi vůbec a Mánesem vyvinou a že nastává touto výstavou nová situace."⁴⁰⁹

Zde jsme sledovali zcela odlišné strategie, které Kubišta s Fillou ve vrcholných letech společného snažení zastávali a které vedly k nevyhnutelnému zániku skupiny. Nakonec byl Emil Filla obviněn z přehnaného čachrování a draní se do popředí na úkor Kubišty a celé skupiny, jejíž konstelaci od počátků v pozici stratéga nejvýrazněji ovlivňoval.⁴¹⁰ „Filla je vůbec moc politik, čachrář; stále chtěl udržeti prestiž vůdčí a stále se strkal do popředí, těžil tím hmotně.“⁴¹¹ Strategizování, vztahové manévry a schizofrenie potenciálního úspěchu vně či uvnitř skupiny Mánes byly zhoubné nádory, které skupinu postupně rozkládaly. Ačkoliv se Filla snažil zdůraznit, že Osma nezávisí vůbec na Mánesu a vystupuje vedle Mánesa samostatně, byl to snad nevědomý sebeklam tisíců již neutěšitelných vztahů.⁴¹² V tomto ohledu chápou vznik, fungování a zánik skupiny Osma jako přirozený předstupeň před vlastní uměleckou kariérou každého umělce, která tak poskytla manipulační základnu k dalšímu a velmi různorodému rozvíjení.

5. Srovnání skupin

5.1. Generace a formování skupinové strategie

Pokud uvážíme, že se jednotliví členové skupiny Nyolcak nesešli na půdě jedné instituce tak, jako se sešla generace pražské Osmy na půdě Akademie, můžeme její zformování považovat za unikátní. Většina umělců pocházela z nižší střední třídy, která maďarským umělcům daleko snáze umožnila orientovat se na kosmopolitní způsob života a zařadit se tak na roveň moderním umělcům z celé Evropy.⁴¹³ Společnou zkušeností se jim stala Paříž, která byla pro skupinové zformování zásadní. Internacionální a intelektuální rozhled umělcům umožnil pojmut širší spektrum podnětů nabízených zahraniční cestou. Tento rozhled skupinu odlišil od stávajících domácích organizací a definoval ji jako první, skutečně moderní instituci, dotýkající se svou internacionalitou rané avantgardy, od které však byla skupina ještě vzdálená: „*Jak se postupně ukázalo, Nyolcak se lišil od MIENK, nebo dokonce od jakéhokoli jiného existujícího*

⁴⁰⁹ RAKUŠANOVÁ 2019, 112, pozn. 301.

⁴¹⁰ RAKUŠANOVÁ 2019, 71.

⁴¹¹ RAKUŠANOVÁ 2019, 109, pozn. 288.

⁴¹² RAKUŠANOVÁ 2019, 95, pozn. 259.

⁴¹³ „*The members of the Eight adhered to the principles of characteristically urban lower middle class radicalism in sharp contrast to the Hungarian artist colonies that emerged in the 19 century and the fin de siècle and followed the trend set by their European counterparts.*“ GELLÉR 2010, 46.

*maďarského uměleckého sdružení, vystavující skupiny či kolonie, v jejich relativně internacionálním a intelektuálním rozhledu a jejich zjevnému závazku k sociálním a politickým změnám.*⁴¹⁴

Česká Osma měla výhodu společného nepřítele, kterým byla Akademie a její konzervativní výuka, na jejíž půdě došlo k navázání přátelství budoucí skupiny. Charakteristická diverzita pražské skupiny se týkala nejen odlišných sociálních poměrů, ze kterých umělci pocházeli, ale i odlišného původu a jazyka. Sešlo se zde různorodé uskupení lidí: německy mluvící Willi Nowak, židovského původu Friedrich Feigl a Max Horb, moravské kořeny Emila Filly a Otakara Kubína spolu s Bohumilem Kubištou, který pocházel z chudého vesnického prostředí. Pocházeli většinou z nižší střední třídy a skromnějších poměrů, všichni budoucí umělci si své studium na Akademii museli víceméně nesnadno obhájit. K dobrovolnému sdružení napříč jazyky i etniky napomohlo diverzní prostředí Akademie, favorizující namísto izolace spolupráci.

Jestliže se česká Osma považovala výlučně za malíře hledající nové umělecké postupy a nový malířský slovník, maďarský Nyolcak nebyl od svého vzniku takto vyhraněný a umělci se v rámci obživy věnovali i ostatním uměleckým odvětvím. Například Róbert Berény se věnoval i aplikovanému umění a vystavil na druhé výstavě své dekorativní výšivky. Károly Kernstok, Bertalan Pór i Dezső Czigány pracovali na veřejných zakázkách a zdobili státní instituce a soukromé objekty svými freskami, vitrážemi a mozaikami v klasickém „renesančním“ stylu. Lajos Tihanyi byl fotograf. S praktickou zkušeností vícero stylů a oborů neměli umělci Nyolcaku tendenci absolutizovat své názory a byli schopnější pro zvolený umělecký obor nalézt odpovídající formy. V důsledku tedy nevznikla žádná pevnější strukturovaná teorie, systematicky uchopující problémy a zásady moderního malířství tak, jako v případě české Osmy. Podtrhuji znovu nezpochybnitelný efekt kolektivního ducha české skupiny, který umožnil vzájemné opravování a korektury, debaty a dohlížení nad vlastní prací i svých kolegů. Vzájemnost jejich vztahů přátelských i uměleckých u české Osmy napomohla k třibení názorů, které dále rozpracovali dle svých individuálních možností. Mistři evropského moderního malířství se jim stali rovněž kontrolou uměleckého názoru, jejichž vzory použili ke konfrontaci vlastního díla, spíše než k pasivnímu následování. To byl dle Filly bytostný

⁴¹⁴ „As was gradually to become apparent, the Kersok / Nyolcak also different from MIENK, or, indeed, from any other existing Hungarian artist's association, exhibiting group or colony, in their relatively internationalist and intellectual outlook and their overt commitment to social and political change.“ CLEGG 2006, 173.

rozdíl mezi novou a starší generací, která měla své idoly, jimž byli pravověrní.⁴¹⁷ Soustředěná práce pražské Osmy na jednom tématu umožnila hluboké teoretické zakotvení a postupné sjednocení vlastních teoretických tezí s jejich tvorbou.⁴¹⁸

Na rozdíl od české Osmy, mezi umělci Nyolcaku nebyla příliš silná tendence zabývat se výtvarnými problémy teoreticky a společně je řešit. V krátkém období, co skupina fungovala jako společenství, tedy nevznikla společně diskutovaná teorie či reflexe jejich tvorby. Pokud zde tedy chybělo toto pojítko společného teoretizování a debatování, skupina rázem postrádala svůj kolektivní potenciál a tudíž i motivace jednotlivců angažova se v jejím duchu byla výrazně omezená. Proto byla skupinová dynamika spíše charakterizovaná *„jako osmistěn, kde každý zabírá svou vlastní plochu, a přesto organicky spojující se celek, který zahrnuje a vnitřně propojuje cíle maďarské moderny.“*⁴¹⁹

Podobným citátem lze vystihnout i charakter pražské skupiny, který popsal Nicholas Sawicki v následujícím citátu: *„umělci se snažili vytvořit prostor, platformu, kde by mohli otevřeně a ve spolupráci nezávisle prosazovat své individuální myšlenky a názory, aniž by byli nuceni se přizpůsobovat jednotnému uměleckému stylu či způsobu zobrazování a podílet se na jeho utváření.“*⁴²⁰ Požadavkem tohoto společenství byla dostatečná elasticita a přizpůsobivost individuálním požadavkům, tedy společenství dosti úzké na to, aby zde společně vznikaly nápady a ideje, jako kolektivní práce a spolupráce, strategicky důmyslné, aby se umělci vyvarovali zcestného dogmatismu či jednostranné doktríně, která by jako nekorigovaná mohla ohrožovat hledání moderních cest a vést do slepé uličky. Na druhou stranu bylo cílem tyto společné síly dostatečně uvolnit a dát prostor tvůrčí síle jednotlivce a rozvíjet všestranná samostatná individua. Pražská Osma dokázala v tomto ladění setrvat jen krátkou dobu a nakonec se vyvážená osa vychýlila ve prospěch osobních zájmů. I přes určitou míru podobnosti šlo v Praze více než v Budapešti o vytvoření společenství, kde byla vzájemnost klíčovou hodnotou.

⁴¹⁷ RAKUŠANOVÁ 2019, 104, pozn 282.

⁴¹⁸ „Považují se za malíře hlavně a nevěnují se jiným oborům. Vytrvale hledají nové umělecké postupy a nový malířský slovník. Tato soustředěná práce na jednom tématu jim umožnila hlubší zakotvení i teoretické a prohlubování úzkého vztahu mezi vlastní teorií a tvorbou.“ SAWICKI 2014, 12.

⁴¹⁹ „Like eight-sided octahedron where everyone occupies his own surface area, and yet they still link up organically, together comprising a whole that encompasses the synthesizing aims of Hungarian modernism.“ KEMÉNY 2010, 127.

⁴²⁰ SAWICKI 2014, 11.

5.2. Vztah mezi mladší a starší generací 90. let

Pokud bylo pro českou Osmu navázání na dědictví generace 90. let jedním ze stěžejních východisek, maďarský Nyolcak měl těžší pozici v navazování na diskontinuální vývoj, který se od roku 1860 utvářel v roztroušených provinčních koloniích po celém Maďarsku. V momentě nástupu skupiny Nyolcak byl charakter maďarského umění eklektický a čerpal převážně ze zahraničních vlivů mnichovského naturalismu a francouzského plenérismu. Kromě uměleckořemeslné produkce kolonie Gödöllő se dá těžko vystihnout tradice maďarského malířství, na kterou by mohl Nyolcak plynule navázat. V kontrastu s touto situací je patrné, že česká Osma profitovala z centralizované pozice Prahy, kterou jako centrum uměleckého dění stvrzovala přítomnost Akademie a aktivity spolku Mánes, který organizoval zahraniční výstavy.

Umělci české Osmy hledali podporu v řadách starší generace, díky které se následně mohli plynule včlenit do uměleckého provozu a prodeje děl. I přes generační spory vyostřené Munchovou výstavou nakonec členové Osmy pochopili, že jediná možná cesta k širšímu publiku vedla skrze spolek Mánes. Autonomie raně avantgardní skupiny byla zatím zpochybněna a až pozdější vývoj přál individuálním skupinám.

Taková moderně orientovaná organizace, jakou byl pro Prahu Mánes, v Budapešti chyběla a skupina Nyolcak tak měla těžší cestu k vybojování si své výhradní pozice. Proto umělci hledali zpočátku podporu v okruhu přátel radikálně levicové inteligence, která tvořila intelektuální a společenský substrát jejich myšlenkového rozhledu a další možnosti, jak své umění spojit se sociální angažovaností.

Lze tak konstatovat, že umělecký vývoj v Praze i Budapešti nabízel zcela odlišný výchozí stupeň, ze kterého měly obě skupiny ve svých počátcích vykročit a na který integrálně navazovaly. Možnosti plynulého navazování a srůstání domácí tradice s moderním jazykem se tak v Praze a Budapešti odehrával ve zcela odlišných podmínkách. Obě skupiny si ale uvědomily své výlučné postavení na rozhraní mezi starou a novou dobou a chopily se zodpovědně svého úkolu určit nový směr a cíl modernímu malířství, což se stalo dle Elizabeth Clegg nejzásadnější otázkou těchto moderních skupin: *„Trvalé neshody naznačily, že je třeba ještě hlouběji a komplexněji přemýšlet především o otázce určení nového směru modernímu umění“*.⁴²³

⁴²³ „Rather, new disagreements signaled a recognition of the need to think yet more profoundly and comprehensively on the question of ‘direction’ and above all, on that of ‘destination’.“ CLEGG 2006, 145.

5.3. Sociální postavení ve společnosti

Ačkoliv je zde zdůvodnitelný předpoklad Stevena A. Mansbacha, že obě skupiny Nyolcak i Osmá sehrály v rámci svého místa podobnou roli, hlubší průzkum kontextu, do kterého byla jejich společenská role situovaná, nabídl širší škálu odpovědí. Orientace skupiny Nyolcak k prostředí radikální levicové inteligence mělo velký vliv na jejich akcentování sociálního rozměru v umění a podstatně ovlivnila její myšlenkový základ. Daleko více, než v českém prostředí zde bylo propojení mezi uměním, literaturou, filosofií a angažovanou politikou, která hrála zásadní roli v jakékoli společenské organizaci. Skupina Nyolcak do jisté míry fungovala jako politicky aktivní společenství a nejen svými obrazy, ale především svou společenskou aktivitou umělci otevřeně deklarovali své radikálně levicové postoje. Zároveň je nutné přihlédnout k faktu, že byly širší veřejností aktivity skupiny i umění samotné hodnocené skrze jejich politická přesvědčení a deklarace. Tím, že v Budapešti ještě dlouho neexistoval skutečný trh s uměním, a veřejnost tak posuzovala jejich umění s ohledem na politicko-ideologické názory, které je zavazovaly k plnění jejich sociální role,⁴²⁴ zde byl silný apel, aby výtvarná skupina svým uměním současně komentovala politický vývoj. To bylo českému prostředí zcela cizí a umělci pražské Osmy byli tohoto apelu právě naopak zbaveni.

Maďarský Nyolcak tak musel hledat oporu a opodstatnění svého umění v literárních spolcích a intelektuálních kruzích, které tvořily opěrné pilíře veřejného povědomí o existenci jejich moderního umění: *„Bez hlasu sociálně a politicky angažovaných literárních spolků by skupina nikdy nevyvolala patřičný rozruch, který byl pro ohlašovanou revoluci stěžejním“*,⁴²⁵ píše maďarská historička umění Krisztina Passuth. Na rozdíl od české Osmy tak byla pozornost maďarské skupiny plně orientovaná k naplnění požadavku, aby se umění stalo především nástrojem sociální nápravy. Z tohoto důvodu zbylo mnohem méně energie na řešení uměleckých otázek. Zmíněná absence nezávislého uměleckého trhu a nedostatek solidních nakupujících, nepříznivě ovlivnilo skupinové fungování a podmínilo její závislost na určité společenské vrstvě, která

⁴²⁴ „In the absence of a real art market this public middle class and that of the working class provided support and background for their activities purchased works by the group members on a patronage basis, measured their accomplishment in the light of its political-ideological alignment and intellectual preconceptions, which was at the same time the undertaking of a social role.“ MARKÓJA 2010, 58.

⁴²⁵ „The reality is that without the assistance of the critics and that part of public that stood behind them they would never have obtained a hearing in the storm that they generated with their first appearance.“ PASSUTH 2010, 358.

ovlivňovala její ideologické směřování.⁴²⁷ V tomto ohledu se skupině nepodařilo dosáhnout absolutní míry svobody uměleckého tvoření.

V případě české Osmy lze toto společenské ukotvení hledat v prostředí německých a židovských intelektuálů, kteří legitimovali jejich činnost a symbolicky zaštiťovali jejich výboj. V počátcích skupinového fungování byl vliv německých členů skupiny nepopíratelný. Ti se uměli obratněji pohybovat v kulturním a ekonomickém prostředí Prahy a věděli, jak zacílit připravenou energii správným směrem. Pražská Osma našla své zastánce, patrony a nákupčí ve vrstvě českoněmeckých literátů, žijících v Praze. Zejména Maxe Broda a Franze Kafku. Na rozdíl od maďarských kolegů však čeští umělci nebyli závislí na veřejném doznávání svých politických názorů a podpora ze stran německo-židovské inteligence nebyla podmíněná žádným druhem očekávání. Právě naopak, co Max Brod cenil ve své proslulé recenzi *Jaro v Praze*, byla skupinová nevyhraněnost politická a národní. Osma tak napomohla k překonání dlouhodobého boje mezi dvěma tábory, jak napsal Max Brod: „*V Praze už by se dalo jen těžko hovořit o čistě německém a čistě českém národě, ale jen o Pražanech, obyvatelích tohoto města.*“⁴²⁸ Dle Broda tak Osma stvrdila svou ryzí modernost: „*Umělecké sdružení založené na vzájemné spolupráci přesahující národnostní hranice. To je podmínka moderního uměleckého života. Takový druh spolupráce odsuzuje tradiční národní kmeny na okraji zájmu. Odtud plyne jejich nová umělecká identita, konec představy o umělcích jako příslušnících národa, Osma jako skupina bez národních barev. Usiluje o národní smíření.*“⁴²⁹

Nakonec toto postupné osvobozování se od národních hodnot dalo vzniknout ryze avantgardnímu hnutí, které propojilo celou Evropu. Ačkoliv se pražská Osma výslovně nepasovala do role sociálního agenta, neztrácela kontakt se svým okolím, a nestála tak *in margine společenského života*, jak řekl Karel Teige.⁴³⁰ Naopak, umělci se snažili zapojit do pulzující struktury pražské umělecké scény a aktivně navazovat kontakt se svým publikem.⁴³¹ Hlavní zájem skupiny ale zůstal silně orientovaný na svět umění, řešení

⁴²⁷ „The unique features of their art were and have determined the artistic orientation and approach to forms of generations.“ MARKÓJA 2010, 54.

⁴²⁸ SAWICKI 2014, 106.

⁴²⁹ SAWICKI 2014, 108.

⁴³⁰ „Na tomto místě, *in margine veřejného života*, děje se bytostný přerod umělecké tvorby, podstatná přeměna povahy a funkce umění, jež soustředěno na sebe a do sebe může si klást vlastní otázky a vlastní cíle.“ SAWICKI 2014, 2.

⁴³¹ „Soustavně hledali příležitosti vystavovat, publikovat, pěstovat publikum pro tvorbu a navazovat kontakty s ostatními zavedenějšími organizacemi v Praze i cizině.“ SAWICKI 2014, 11.

teoretických problémů, debatování, disputování a vyjasňování spíše, než na společenskou reformu. V Maďarsku byla více zakořeněná citlivost pro odpovědnost jednotlivce vůči společnosti. Umělci věřili, že mluvené a psané slovo, stejně jako umělecké dílo, je společnou řečí všech lidí bez rozdílu a má schopnost vyřešit vnitřní rozpory společnosti týkající se tou dobou zvláště třídní nerovnosti.⁴³² Umělci Nyolcaku tak usilovali o morální regeneraci současného stavu společnosti, proti jejímuž systému bojovali skrze své umění.⁴³³

Mohli jsme tedy sledovat, že Praha i Budapešť řešily zcela odlišné společenské problémy, ze kterých plynuly i rozdílná očekávání společnosti od těchto moderních uměleckých sdružení. Rozdílná se tak stala i společenská pozice obou skupin, ze které vyplývaly odlišné úkoly, odpovídající na lokální požadavky. Zatímco v Maďarsku se řešila více otázka politického přináležení, v Česku to byl hlavně boj o suverenitu českého národa. V mikro perspektivě, která zkoumala hlubší problematiku společenských souvislostí tak zmíněný Mansbachův předpoklad, který předpokládal paralelní role české a maďarské skupiny, přestává být platným.

5.4. Zahraniční mise

Na příkladu zahraničních zkušeností si lze opět ověřit rozdílné motivace obou skupin, které dále osvětlují jejich odlišné výchozí i konečné pozice v rámci daných zemí a ubírají tak Mansbachovu předpokladu paralelních skupin na váze.

Maďarští umělci se v prostoru kosmopolitní Paříže pohybovali samostatně každý po své ose. Naopak česká Osmu vyrazila na své zahraniční cesty již v přátelském propojení, během kterých také uzrála myšlenka společného podniku a výstavy. Oběma skupinám byla společná touha po načerpání nových inspirací, které by občerstvily jejich dosavadní zkušenosti skomírajících domácích poměrů. U české Osmu můžeme prokázat již prvotně zamýšlený cíl vycestovat do zahraničí a vrátit se do Prahy, aby zde umělci mohli vytvořit ideální podmínky pro zrod nového moderního malířství. U maďarské skupiny je počáteční motivace navrácení se do Budapešti a internalizaci zde nabitých moderních postupů zřetelná méně.

⁴³² „The socially sensitive painters, poets and thinkers of this era believed that the spoken and written word and work of art, had the power to improve society and resolve its contradictions by serving as a common denominator.“ KOVÁCS 2010, 208.

⁴³³ „Moral regeneration of contemporary society sought by the artists of Budapest Nyolcak.“ CLEGG 2006, 145.

Těmto odlišným záměrům odpovídá například i délka stráveného času v zahraničí. Zatímco česká Osma vyrazila spíše na studijní prodloužený výlet, maďarští umělci se v Paříži postupně usazovali a prožili zde delší časový úsek plodný k jejich uměleckému zrání. Díky delšímu času tak měli umělci možnost aktivně se účastnit pařížského dění a pochopit podstatu moderního života ve strukturách samotné metropole. Vystavovali na salonech, stýkali se v ateliérech s francouzskými umělci, neunikli ani pozornosti místních revuí.⁴⁴³ Zkušenost Paříže si maďarští umělci neodnášeli jen poznamenanou na stránkách svých zápisníků a náčrtníků, ale Paříž byla jejich zosobněnou součástí. Až zaznamenaný úspěch po první, ještě neskupinové výstavě v roce 1910 svolal umělce zpět do Budapešti. Je otázkou, zda by byli umělci motivováni k návratu do Budapešti, kdyby je nemotivoval úspěch společného vystoupení a zda by setrvali ve svých internacionálně rozjetých trajektoriích. Českým umělcům se přirozeně nepodařilo dosáhnout takové angažovanosti, neboť Paříž navštěvovali v kratších intervalech. Zároveň zde cílili spíše na poznání starého umění v prostorách Louvru a pařížská zkušenost tak pro ně byla hlavně zájezdem prvních poznávání. Po velkolepém evropském dobrodružství se budoucí umělci Osmy doslova svolali zpět do Prahy a smluvili společné vystavování, které od každého budoucího člena vyžadovalo aktivní účast na přípravě. To znamená, že vše bylo již dopředu promyšleným tahem. Zatímco maďarští umělci sotva zaznamenali důležitost první společné výstavy, které se osobně účastnilo jen několik budoucích členů.

Skutečnost, že v Paříži čeští umělci nevystavovali během pravidelných salonů, ale ani v menších galeriích se Joyeux-Prunel snažila spojit s nedostatkem jejich motivace etablovat se na pařížské scéně. Paříž prodělávala dobou kolem roku 1910 svou krizi, kde se dle charakteristiky Joyeux-Prunel slavné salony staly místem antimoderních a xenofobních polemik, kde se rozpoutal nacionální boj, který proměnil stávající kosmopolitní charakter Paříže.⁴⁴⁴ V souladu s tvrzením Joyeux-Prunel je průkazné, že k roku 1912 našel například Emil Filla vhodnější půdu v německém prostředí a namísto Paříže vystavoval v Drážďanech, Mnichově a Berlíně.⁴⁴⁵ Naopak Bohumil Kubišta vycestoval do Paříže poprvé právě v roce 1909 a snažil se zde aktivně zapojit do místní sítě vztahů s vyhlídkou vlastní i skupinové výstavy na salonu Nezávislých. Na rozdíl od první české výpravy, která byla ryze v duchu poznávacího zájezdu, se nyní Kubišta snažil

⁴⁴³ Viz pozn 97.

⁴⁴⁴ JOYEUX-PRUNEL 2018, 84-86.

⁴⁴⁵ Ibidem.

smluvit společné vystavování a etablovat vztah s nejsoučasnějšími francouzskými malíři. Snaha byla částečně naplněna až výstavou Nezávislých, která se konala v Praze roku 1910. Zklamanému Fillovi s Kubištou se na ni však vinou konzervativní poroty sarších Mánesáků nepodařilo prosadit díla Picassa, a jen pár Braqových. Kromě těchto úkolů byl Kubištův pobyt v Paříži motivovaný především poznáním a hlubokým studiem starých mistrů a současných teorií moderních malářů, aby mohl sám dále rozpracovat vlastní uměleckou teorii a potvrdit ji ve svém díle.

Obě skupiny tak cestovaly do zahraničí, a prvotně do Paříže, s odlišným cílem, který povstal z odlišných domácích podmínek a který určil i odlišný charakter samotnému průběhu jejich cestování.

5.5. Konečné snahy

Rozdílný poměr k tomu, co pro české a maďarské umělce představovala skupina a její potenciál vyšel patrně najevo poté, co měly obě skupiny za sebou společné výstavy a záleželo nyní na každém umělci, jestli uzná skupinu jako perspektivní pole hry i pro další uměleckou budoucnost. Čeští umělci chápali skupinu jako prostředek k veřejnému vystoupení na domácí scéně a posléze k možným výbojům na zahraničních a celoevropsky významných scénách. Založení maďarské skupiny bylo zpětným výsledkem událostí (ne však náhodným), kterým nepředcházela jasný konceptuální a strategický záměr. Šlo více o přátelství mezi jednotlivými umělci, které však na rozdíl od české skupiny, nespojovala jasně vyhraněná umělecká koncepce. Tyto prvotní předpoklady vzniku skupin jsou esenciálně rozdílnými a plyne z nich i rozdílná investice do její udržitelnosti a rovněž rozdílná motivace pečovat o společné zájmy.

Ještě před konečným vyšuměním skupiny Osma se jí stala společným cílem expanze na zahraničních uměleckých působištích. Bylo to již v době, kdy byla její pozice na české scéně pevně ukotvená a převážná část českých členů se organicky zapojovala do aktivit Mánesa. Skupinová dynamika a nadšení pro kolektivní věc vyprchaly u maďarské skupiny během druhé výstavy v roce 1911. Další skupinová organizace se rozpadla a redukovala na poloviny členů, kteří uspořádali ještě třetí, konečnou výstavu v roce 1912. Ostatní členové byli z ekonomických či politických důvodů mimo skupinové dění. Ačkoliv maďarská skupina začala slibně svůj debut na mezinárodním hracím poli výstavou v Berlíně, jejich zájem nevedl jednoznačně touto cestou a nevyústil v další společné zahraniční vystupování. Většina členů měla pouta k domácímu prostředí a nebyla

motivovaná manévrovat na zahraničních uměleckých scénách, ani v rámci skupiny i jako jedinci.

Pokud rozpoznáme snahu obou uměleckých skupin vybojovat z omezené pozice Prahy a Budapešti suverénní moderní umění, uznané v mezinárodním a celoevropském měřítku, můžeme tak obě skupiny charakterizovat jako raně avantgardní. Tradiční hodnota národního konečně ztratila svou nacionální pachut' a přestala tak být v opozici vůči nově proklamované hodnotě mezinárodní. Maďarský filosof Lajos Fülep dal těmto starým termínům nové obsahy, když definoval novou možnost usilovat o národní umění, které by bylo bohaté na univerzální hodnoty.⁴⁵¹ Užitý termín „univerzální hodnoty“ ve Fülepově pojetí vysvětlují jako hodnoty mezinárodní, netýkající se jen lokálního, a kýžené národní umění by se tak konečně vymanilo z nacionálního područí. Fülep tím suverénně sloučil dva dosud nesmiřitelné koncepty, které se nově vzájemně nevylučují. Dle jeho pojetí tak platí, že: *„Národní a mezinárodní jsou vzájemně propojené pojmy.“*⁴⁵²

Znova připomenu, že maďarská společnost usilovala o tuto integraci lokálního do mezinárodního nejen v rovině výtvarné, ale i sociální. Příkladem, jak se výše zmíněná integrace dá převést i do společenského rozměru je obraz *Dělnická rodina* (1910) od Lajose Tihanyiho. Jeho Obraz dobře ilustruje raně avantgardní snahu, pozvednout domácí kulturní prostředí do mezí internacionálních hodnot: *„Ústřední protagonista je prodchnutý nadějí, že z pozice radikálního levičáka je schopen zachránit obyvatele maďarské pustiny před staletou zaostalostí a apatií, stejně jako bude schopen z maďarských obyvatel učinit plnohodnotné Evropany.“*⁴⁵³

Snaha vytvořit suverénní národní uměleckou kulturu, která by byla platná i v mezinárodním měřítku je snaha raně avantgardního smýšlení, jejíž další promýšlení dovedlo poválečnou avantgardu až k utopii o konečném propojení umění, života a všech evropských zemí. K tomuto propojení však ještě krok zbýval.

⁴⁵¹ „National art that would be rich with universal values.“ BENSON 2002, 70.

⁴⁵² „National and international are interrelated concepts.“ Ibidem.

⁴⁵³ „Central protagonist is imbued not only with that of all the Hungarian radical intellectual a fait in being able to rescue the people of the Hungarian wasteland from centuries of backwardness and apathy and make them into Europeans.“ MARKÓJA 2010, 427.

5.6. Německá filosofie a estetika jako sdílený kapitál

V německém kulturním prostředí našly obě skupiny základ svého uměleckého a filosofického poznání. Ačkoliv se za základní východisko umělecké orientace považuje Francie a Paříž, rovným dílem se dá uvažovat o vlivu německých zemí, k jejichž kulturnímu prostředí měly skupiny myšlenkově i jazykově daleko blíže. Novinky z Paříže doléhaly do Prahy i Budapešti prostřednictvím Německa. *„Orientace k Francii byla v Maďarsku poznamenána vlivem německé teorie, která zde navázala na politické a historické faktory.“*⁴⁵⁴ I přes zmiňovanou animozitu vůči germánské kultuře, která byla v obou městech hrozbou, mělo německé prostředí dalekosáhlý vliv na kulturní podklad doby, ze které obě skupiny paralelně rostly. Teoretickou bázi našly skupiny shodně ve výuce dějin umění Julia Meier-Graefera, filosofickou oporu v osobnostech Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzscheho a estetickou v textech von Hildebranda.

Nejen samotní umělci, ale i jejich zastánci, kteří je teoreticky podporovali, byli ukotvení ve stejných textech. Lajos Fülep a György Lukács měli zásadní vliv na teoretické ukotvení umění maďarské skupiny a společně s malíři Kernstokem a Berénym vytvořili myšlenkový rámec skupinové tvorby. Jednalo se více o rozvíjení a rozpracování myšlenek založených na německé filosofii a estetice, které však nevytvářely systematickou nauku, jako tomu bylo v případě české Osmy. Maďaři byli zakotvení stejně jako Češi v osobnostech německé klasické filosofie Immanuela Kanta, Fichteiana, Schopenhauera, Nietzscheho, později byli ovlivňováni estetikou Benedetto Croceho a teorií vnímání Henriho Bergsona.⁴⁵⁸

Z české skupiny Osma čerpali nejvíce Kubišta a Filla z textů a myšlenek německé estetiky a filosofie, ve které se oba důkladně vzdělávali pro své umění i pro výtvarnou publicistiku, které se oba aktivně od roku 1909 věnovali.⁴⁵⁹ Jestliže se maďarská skupina alespoň dočasně ztotožňovala s rolí sociálního reformátora a napravitele zaostalé společnosti, české Osmě připadl podobný úkol na poli odborné publicistiky, která se nacházela v podobně zaostalém stavu. Kubišta a Filla ve svých teoriích zároveň *„suplovali historii, estetiku filozofii nového umění, současně vyrovnávali schodky nevzdělanosti běžné*

⁴⁵⁴ „French orientation recoded through the influence of German theory, which in Hungary followed on from geopolitical and historical factors.“ MARKÓKA 2010, 56.

⁴⁵⁸ „Theoretically inclined painters such as Károly Kernstok and Robert Berény, were well versed in German philosophy. They were mostly Neo-Kantians or Fichteanians in the early 1910s and were influenced by Benedetto Croce's aesthetic and Henri Bergson's theory of perception only later.“ SZABÓ, 1994, 48.

⁴⁵⁹ PADRTA 1992, 42.

*výtvarné kritiky a navíc působili i ve smyslu naučně osvětovém.*⁴⁶⁰ V určitém předstihání jednoho před druhým tak dosáhli oba autoři propracované metodiky, zakládající první fundovanou výtvarnou kritiku v Čechách.⁴⁶¹ Proto se základna jejich zdrojů rozpínala do značné šíře a především různorodosti. K vytvoření tohoto základu sáhli i za hranice německé filosofie a estetiky. V otázkách hledající formu se shodně s maďarskými kolegy opírali o texty nové estetiky Benedetta Croceho a teorie vnímání Henriho Bergsona. Pokusili se tak formulovat nové estetické krédo. Například Hildebrandův stěžejní text *Problém formy* se četl jak v kruzích mladých českých historiků umění, jakými byli Antonín Matějček a Vincenc Kramář,⁴⁶² tak v kruzích maďarských umělců a jejich teoretiků. Zvláště Károly Kernstok reflektoval Hildebrandta ve svých rozměrných kompozicích *Jezdců u břehů Dunaje* [16].

Základy položené německou klasickou filosofií a estetikou se od konce 19. století staly sdílenou střeoevropskou kulturou a myšlenky těchto stěžejních myslitelů „naléhavě zaznívaly v uměleckých kruzích celé Evropy.“⁴⁶³ Společnou základnu teoretických úvah obou skupin nelze pokládat za zcela výjimečné, ale příznačné pro daný prostor a čas. Další směřování obou skupin tato sdílená filosofická základna však předurčila k odlišnému rozvíjení. Zatímco česká skupina používala nástroj teoretické báze k uchopení vlastní umělecké praxe a své poznatky se umělci snažili okamžitě převádět do praxe, maďarští umělci rozvíjeli své teorie mimoběžně svou praxi. Výjimku tvořil Róbert Berény, který se v pozdějších letech začal věnovat teoretickým aspektům kubismu, které dobře reflektoval ve svých kubicko-orfických kompozicích. Ostatní členové maďarské skupiny opírali svou tvorbu o základní poznatky z děl moderních a současných francouzských malířů a jejich teorie jakými byli Maurice Denis, Henri Matisse či Paul Cézanne. Nejednalo se však vždy o hloubkové porozumění teoretických problémů jejich umění.

Na tomto místě by mělo smysl zabývat se podrobnou analýzou teoretických textů jednotlivých umělců. To přesahuje rámec mé práce. Bylo by nepochybně zajímavým srovnáním, jaké důsledky pro tvorbu a teorii vyvodili umělci české Osmy a maďarského

⁴⁶⁰ Ibidem.

⁴⁶¹ PADRTA 1992, 43.

⁴⁶² PADRTA 1992, 46.

⁴⁶³ LAHODA 2007, 41.

Nyolcaku například z díla Paula Cézanna, kterým se velmi hloubkově teoreticky zabývali Bohumil Kubišta, Emil Filla, Károly Kernstok i filosof György Lukács.

5.7. Mezi expresionismem a fauvismem

Malíři obou skupin a jejich intelektuální okruh čerpali rovněž shodně podněty z ruské literatury. Doslovné citace a ozvuky Dostojevského najdeme jak v dílech české Osmy, tak maďarského Nyolcaku. Pro českou Osmu se expresionistická poloha stala sdíleným pro celou skupinu. V případě maďarské skupiny byl akcent na existenciální pocit a expresionistická poloha spíše výlučnou záležitostí jednotlivců, jako Róberta Berényho a některých psychických portrétů Lajose Tihanyiho [26]. Psychické stavy a napětí nebyly maďarským umělcům příliš vlastní, ani jejich domácí výtvarné i literární tradici.

Z tohoto pohledu, kde literární a výtvarné tradici chybělo jakési porozumění existenciální krizi, mělo prostředí Budapešti oslabenou receptivitu vzhledem k aktuálnímu trendu obrazů Edvarda Muncha, které vyvolaly vlnu odpovědí i za hranicemi středoevropského prostoru.⁴⁶⁵ Emil Filla v článku *Edvard Munch a naše generace* vyjádřil neschopnost Henriho Matisse, fauvismu a francouzské tradice obecně reflektovat tu část Munchovy tvorby, která se dotýká právě expresivní vyhrocenosti, přičemž „*se Matisse nedotkl oné struny, která může znít tak výrazně jen na středoevropském poledníku, probíhajícím stejně u nás, a tak rozdílném ve světelném inkarnátu od poledníku francouzských krajů.*“⁴⁶⁶

Do jisté míry lze tuto charakteristiku uplatnit i na oblast Maďarska, které tím vyděluji z prostoru *středoevropského poledníku*. Ačkoliv se existenciální a psychologická rezonance Munchových děl a Dostojevského literatury neodehrála zdaleka jen v prostoru střední Evropy a daleko ji přesáhla, zkušenost středoevropských malířů s dílem Edvarda Muncha byla celoplošně a hluboce reflektovaná. Nebyla to jen výstava a dílo Edvarda Muncha, ale i existenciálně laděný tragický pocit života, charakteristický pro středoevropský prostor: „*Pesimistický, psychologicky laděný osudový tragismus, sahající*

⁴⁶⁵ PADRTA 1992, 51.

⁴⁶⁶ PADRTA 1992, 49.

*k drásavým introspekcím nitra či zaujatý patologií moderní společnosti a vyúsťující až v zahořklou či nenávistnou sociální polemiku.*⁴⁷⁰

K těmto postojům vyvěrajícím z bytostného pocitu a uvědomění si *já* ve společnosti, života na tomto světě, zachovala maďarská kulturní tradice a umění skupiny Nyolcak větší odstup. Pokud Kubišta definoval obraz, jako *výslednici sil životního dramatu*,⁴⁷¹ je patrné, že po určitou dobu česká Osma na tomto neprostředkovaném, ale prožívaném pocitu založila jednu polohu své expresivní tvorby. Jako jedno z vysvětlení silně prožívaného dramatického pocitu středoevropských umělců považují hledisko psychické geografie, kde má Česko a Maďarsko velmi odlišné dispozice. Josef Vojvodík definoval slovy Roberta B. Pynseta českou společensko-politickou kulturní dispozici na počátku 20. století pojmem *interstatualita*.⁴⁷² Ten je charakteristický i s ohledem na českou geopolitickou pozici v rámci Rakouska-Uherska. Český prostor disponovalo touto výjimečnou tranzitivní, průchozí pozicí, která je vždy nutně provázaná s protikladnými stavy na pomezí dvou extrémů. Vojvodík dodává, že takové interstatuální stavy, vyvolané jejím uložením do středu Evropy ale mohou být uplatnitelné i pro kulturu a umění střední Evropy obecně.⁴⁷³ Z této tranzitivity a průchodnosti, věčného rozpolcení mezi oním a druhým pak vyplývá větší receptivita pro různorodé, až protichůdné tendence. A navíc, pro slučování protichůdného.

Dílo Edvarda Muncha představovalo právě tento typ umění a osobnosti, rozpolcené mezi dvěma extrémy *rozkoše a nemoci*,⁴⁷⁴ ve kterých našlo umění Osmy svůj tvůrčí zdroj. Vojvodík dále vyvozuje charakteristický produkt tohoto prostoru jako moderního Středoevropana „*rozpolceného v c. k. dvojmonarchii, kterého je možné situovat právě na hranici mezi protikladné stavy úzkosti a slasti*“.⁴⁷⁵ Fyziognomie, vycházející z geografické pozice Česka, dala svou specifickou propustností předpoklad k rozpolcené osobnosti umělce, který tak pochopil a našel útočiště v díle Edvarda Muncha. Již ve své době Emil Filla ztotožnil Munchovu severskou krajinu s domácí krajinou a tím i povahu Munchovy duše propojil s duší své generace: „*Museli bychom daleko a dlouze odbočit a zamyslet se nad naší vlastní českou povahou, abychom si mohli dosvědčit, že náš kraj se svými*

⁴⁷⁰ PADRTA 1992, 51.

⁴⁷¹ PADRTA 1992, 48,

⁴⁷² VOJVODÍK, 2918, 24.

⁴⁷³ Ibidem.

⁴⁷⁴ Ibidem.

⁴⁷⁵ VOJVODÍK 2018, 25.

*pláněmi a hraničními horami, který tolik staletí formoval naši národní duši, musí mít hodně podobného s krajem, který zformoval duši Munchovu.*⁴⁷⁶

Jestliže byl maďarskému prostředí tento pesimisticky laděný existenciální pocit nevíry a nejistoty v život obecně cizí a nerozezněl se ani skrze umění velkého Severána, částečně se tato beznaděj objevila v duších umělců skrze jejich nevyřešenou otázku židovského původu. Pokud se vůbec dílo maďarské skupiny někdy dotklo existenciálního stavu myslí malířů a čerpalo z duševních, rozpolcených stavů, prameny je možné hledat spíše v okolnostech jejich židovství, kterému všichni členové skupiny až na Kernstoka a Márffyho podléhali. Česká Osma tedy podlehl osobní rozpolcenosti dobovou existenciální filosofií a literaturou,⁴⁷⁷ kdežto odcizení a ztráta identity maďarských umělců byla podmíněná zkušeností vlastního bytí. Bolestný pocit nedostatku pochopení a společenské akceptace jejich židovství vedla k christianizaci větší části skupiny, o čemž svědčí i několik málo obrazů se starozákonní tematikou či přímými odkazy ke křesťanské symbolice kříže. Nenaplněná touha po integraci Židů a nedostatečná akceptace ve většinově křesťanské komunitě vedly malíře k psychickým, nervním stavům, které se podepsaly i do jejich díla: *„Věčné hledání, necítit se jako doma ve společnosti a bolestivý pocit nedostatku okolního přijetí mělo za následek stav, ve kterém být Židem neznamenal patřit k určité náboženské komunitě, což je sdružení určené tradicemi a vzorci, kterého by člověk mohl zanechat na základě vlastního rozhodnutí, ale nervózní stavy které byly patologicky podmíněné.*⁴⁷⁸

Celá doba modernou a ranou avantgardou ve středoevropském prostoru je definovaná jako rozlomená mezi dvěma světy, na pomezí jednoho a druhého. Geografická pozice Maďarska do určité míry odpovídala podobně hraničnímu prostoru, jako Česko[1]. Maďarsko se rozkládalo mezi střední Evropou (v některých ohledech suplující i západní Evropu) a východní, dotýkající se hranic Ruského carství.⁴⁷⁹ Východní vlivy ruského umění, stejně jako orientální vlivy z jihovýchodní Otomanské říše proudily na toto území.

⁴⁷⁶ PADRTA 1992, 20.

⁴⁷⁷ „Myšlenky, vyrůstající ze Schopenhauerova pesimismu a skepticismu přiměly expresionisty zpochybnit relevanci vnějšího světa a vydat se prostřednictvím svého díla do nitra věcí.“ RAKUŠANOVÁ 2007, 157.

⁴⁷⁸ „The eternal seeking, not feeling at home in a society, and the painful feeling of the lack of an accepting community had less to a state of affairs in which to be a Jew did not mean belonging to a particular denomination or religious community, an association determined by traditions and patterns that one could leave on the basis of individual decision, but rather a special, pathologically agitated nervous conditions.“ KEMÉNY 2010, 102, cit. 90.

⁴⁷⁹ CLEGG 2006, 9.

Umění skupiny Nyolcak tvoří onu komplementární polaritu k vyhraněnému českému expresionismu, když ve svých dílech umělci akcentovali spíše fauvistická východiska, která byla českému prostředí až do závěru dvacátých let cizí. Všechny výtky vyřčené Kubištou vzhledem k umění Matisse a jeho fauvismu se dají aplikovat na některá díla maďarské skupiny. Fillova poznámka o cizosti Munchova díla francouzské kultuře a nepřenositelné zkušenosti jeho psychického umění by mohla být platnou i pro tvorbu skupiny Nyolcak. Ta ve svých počátcích vyrůstala ve francouzském prostředí a byla ve francouzské tradici pevně zakořeněná, pevněji, než česká Osma.

Zde musíme být stále na pozoru v oblasti kulturního a uměleckého transferu. Ten umělecké trendy vždy proměňuje, adaptuje a je velmi citlivý k srovnávání s původní, originální verzí.⁴⁸⁰ Co Kubišta popsal jako neschopnost Středoevropana pochopit bytostně cizí *latinský hédonismus francouzské kultury*,⁴⁸¹ bylo snad maďarským umělcům lépe stravitelné. Charakter jejich tvorby tak uplatňoval dekorativní, barevné a ornamentální arabesky. V očích české Osmy byl ornament kontroverzní a zločinný; dekorování a zdobné zacházení s barvou a ornamentální rytmus linií se staly výrazovými prostředkem maďarské skupiny, stejně jako to pro českou Osmu představovalo životní hrozbu.⁴⁸²

Gyula Kemény rozvinul zajímavou souvislost mezi dekorativním charakterem barvy fauvistických děl Matisse, jeho původu v ornamentech arabských dlaždic a výskytem v dílech skupiny Nyolcak. Spojil trend Nyolcaku v zálibě užívat barevné kombinace růžové a žluté spolu se zelenou a modrou, které tvoří základní barevné schéma Matissova obrazu *Radosti života*, ke kterému umělci často odkazovali.⁴⁸³ Kořeny tohoto barevného akordu Kemény hledal v tradici islámské ornamentiky, která používala tuto specifickou kombinaci základních barev, modré, zelené a růžové předně k vyjádření samotných kvalit barvy, namísto popisování předmětů. Na toto základní barevné schéma dále upozornil Henri Matisse v redukované podobě modré, zelené a růžové v obraze

⁴⁸⁰ „Problems of cultural transfer – i.e. those of acceptance, adoption, translation, and interpretation of a given segment of another culture, another narrative“. MARKÓJA 2010, 48.

⁴⁸¹ PADRTA 1992, 48.

⁴⁸² Ačkoliv Vojtěch Lahoda konstatuje, že v počátcích i česká Osma pracovala s podobným konceptem vzrušivého ornamentu vibrujících barev, který popsal Antonín Salvíček jako „*přeludy barev, které se nahýbají, sbíhají se spolu do divokých skvrn v nějakém druhu dosud neznámého ornamentu.*“ / „*They bend closer to him hey gather together and at that moment tree has neither branches nor leaves but has only fierily patches in some kind of hitherto never unfamiliar ornament.*“ LAHODA 2010, 129, pozn. 10.

⁴⁸³ Zvláště z periody okolo roku 1908, kdy společně tvořili v Nyergesjáúfalu Kernstok, Czóbel a Márffy. KEMÉNY 2010, 125.

Tanec, který byl rovněž skupinou reflektován jak pro dekorativní užití barev, tak pro dekorativní schéma kompozice.⁴⁸⁴ „Vize, nalezená v islámském dekorativním umění lákala Matisse, neboť nepředkládala svůj duchovní obsah, ale odkazoval sám k sobě. Zoltán Felvinczi Takács podobnou lekci formuloval ve svých komentářích k poslední výstavě Nyolcak: *‘Ve skutečnosti je umělecké dílo skutečně čisté, když instinktivně zdobí liniiovými rytmy a barvami, které vycházejí z chaotických výkyvů v jeho duši – tak se děje, pokud umělec neilustruje a nepoužívá barvu jako přiblížení k vyjádření svých emocí’.*“⁴⁸⁵

Pokud uvážíme přítomnost orientálních vlivů v maďarské kultuře obecně a tvarovou a barevnou ornamentiku, která se vepsala i do lidového ornamentu maďarského, je recepce Matissova *hédonismu* vysvětlitelnější v rámci maďarské kultury a skupiny Nyolcak, než v kontextu českého prostředí, které dle slov Kubišty nebylo na takovou recepci francouzské kultury dostatečně vybaveno. Maďarská tradice měla tedy hlubší kořeny v ornamentu a dekorativnosti, což je bohatě uplatnilo i v obrazech skupiny Nyolcak. Folklor a dědictví domácí tradice byly pro skupinu Nyolcak důležité, ačkoliv se promítaly v jejich díle častěji nepřímou. Jedním z explicitních příkladů je obraz *Pohřeb dítěte* (1907) [38] Dezső Czigányho, který Lahoda srovnává s Fillovým obrazem *Dítě u lesa* (1907) [34], jejichž a motiv lidového kříže rezonuje zvláštním způsobem. V případě maďarské skupiny to nebyla ale jen dekorativní barva, ale i ornamentální kompozice a stylizovaný rytmus linií, které se ozývaly v dílech všech členů skupiny, zvláště v obrazech Károly Kernstoka, Bertalana Póra, Róberta Berényho i Ödöna Márffyho.⁴⁸⁶

Anna Lesznai, hostující účastnice druhé výstavy, spojila ornament s esencí, kterou se snažili čeští i maďarští umělci postihnout jak teoreticky, tak ve svých obrazech jako podstatu umění. Lesznai pozdvihla smysl ornamentu, když spojila potřebu transcendence a její naplnění ornament: „Ornament vždy odkazuje k podstatě, aniž by ji podmaňoval, podstatě, která by pak snižovala citlivost vůči detailům. Potřeba transcendence je silně

⁴⁸⁴ Viz Désző Orbán, *Dekorativní kompozice* (1911-1912). Reprodukce MARKÓJA 2010, 340.

⁴⁸⁵ „The vision found in Islamic decorative arts appealed to Matisse, because it did not present its spiritual content, but referred to it. Zoltán Felvinczi Takács formulated a similar lesson in his comments on the Eight's last exhibit: „In fact, the artist's work is truly pure when he instinctually decorates with the line rhythms and colours that emerge from the chaotic fluctuations in his soul – that is, when he does not illustrate and does not use approximations to express his emotions.“ KEMÉNY 2010, 125, pozn. 72.

⁴⁸⁶ Bertalan Pór, *Kázání na Hoře* (1911) reprodukce 110; Károly Kernstok, *Mladí* (1909) reprodukce 109; Ödön Márffy, *Tři akty* (1911) reprodukce 113. (MARKÓJA, 2010), 110-113.

*charakteristická ve světě ornamentu.*⁴⁸⁷ Pro obě skupiny je však ještě důležitější její vysvětlení ornamentu jako jistého stavu perfekce, *totality* a dokončení obrazu: „*Dílo může být zajímavé pouze ve své hotovosti. Podle mého názoru je nejdokonalejší jednotou ta, která je schopna do velké hierarchie vtělit nespočet jednotek, které samy o sobě jsou úplné a ne pouze jednotlivými fragmenty. Příklady jsou orientální koberce, ornament a miniatury. Pokud rozložíme velký krystal, každá z takto vyrobených částí je sama o sobě krystalická a dokonalá. Také detaily největších obrázků jsou kompletní a mají svůj vlastní efekt: uspořádání všech těchto jednotek společně vede k vyšší a bohatší jednotě.*“⁴⁸⁸ Tato pregnantní formulace daleko přesáhla jiné snahy teoreticky postihnout esenci a hluboce rezonuje s dílem Károly Kernstoka a Róberta Berényho, se kterými udržovala velmi blízký, názorově spřízněný vztah. Hledání *totality* a dokončenosti v obraze bylo totéž, o co usiloval i Kubišta s Fillou.

Vojtěch Lahoda tento společný jmenovatel skupiny Osma a Nyolcak vystihl jako hledání *integrální formy*, *homogenní jednoty*, *organické totality* a ukotvil ve filosofickém konceptu maďarského filosofa Leo Poppera termínem *Allteig*.⁴⁸⁹ *Allteig* byl metafyzický filosofický koncept, jak kvalitativně odlišit nesouměřitelné elementy v obraze a jak je vidět, cítit a zažít jako homogenní celek nesusoudných předmětů. Tento koncept spojuje fyzické a hmotné s bezhmotným a spirituálním. Byl to výraz skryté celistvé jednoty materiálu/hmoty/látky, kterou umělci hledali. György Lukács definoval cíl nového umění, po kterém Kernstok volal ve své přednášce *Umění hledající*: „*Nové umění je umění stvoření celku, který je všeobíhající a hloubkový.*“⁴⁹⁰ Tato dokončenost, Lukácsův holismus nového umění je velmi blízký myšlenkám a teoretickým idejím české Osmy.⁴⁹¹

Cílem zde bylo postihnout některé styčné i odlišné body obou skupin. Při zobecnění lze shrnout, že zatímco česká Osma rozvíjela spíše expresionistické tendence a podněty proudící střeoevropským prostorem, maďarský Nyolcak rozvíjel obrazové prostředky

⁴⁸⁷ „Ornament always refers to essence, without its captivation by essence detracting from its sensitivity towards details. The need for transcendence is strongly characteristic of the world of ornamentation.“ MARKÓJA 2010, 67, pozn. 75.

⁴⁸⁸ „Only in its totality can a work be interesting. In my view, the most perfect unity is that which is able to incorporate in a great hierarchy numerous units which in themselves are complete and not just fragments. Examples are Oriental carpets, ornamentation and miniatures. If we crush a large crystal, each of the parts thus made is itself a little crystal and perfect. The details of the largest pictures, too, are complete units and have an effect of their own: the setting of all these units together results in a higher-order and richer unit.“ MARKÓJA 2010, 67, pozn. 27.

⁴⁸⁹ *Allteig* - obecná hmota, později Georgy Lukács definoval jako *homogenní medium*. LAHODA 2010, 133.

⁴⁹⁰ „The new art is the art of the creation of the whole, that of going the whole way, of profundity.“ Ibidem.

⁴⁹¹ Ibidem.

čerpané z francouzského fauvismu, jehož ornamentálnost a dekorativnost nebyl jejich naturelu zjevně cizí. Okolnosti dané fyzickým prostředím Prahy a Budapešti determinovaly odlišný charakter maďarského a českého modernismu, který se náznakem stal již ranou avantgardou. Dílo české Osmy lze obecně shrnout jako více psychologické, obsahující i filosofický koncept, kde se Vojtěch Lahoda nebál použít termín *malířské eseje na pomezí malby a filosofie*, kde však konstruktivní elementy stejně jako vnitřní soudržnost a obrazový řád neztratily své pevné místo.⁴⁹²

Maďarské skupině nebyla tato psychologická introspekce vlastní a raději ve svém umění po fauvistické periodě hledali pevnou konstruktivní, syntetickou formu, která v jejich pozitivistickém naturelu nedovolovala vychylovat se směrem k psychologizaci české Osmy ani k intelektuálně emocionálnímu napětí expresionismus mnichovské skupiny Der Blaue Reiter.⁴⁹³ V tomto srovnání se umění české Osmy i přes jeho vyzdvihované kvality čisté malířskosti jeví jako skutečně literárně bohatší a obsahové.⁴⁹⁴ Jejich občasnému vypravěčskému charakteru se maďarské umění přiblížilo jen dílčími obrazy Róberta Berényho či Ödöna Márffyho. Ostatní členové zůstávali více v kořenech formálně konstruktivních zásad. Naopak Vojtěch Lahoda popsal u obou skupin společná východiska jako hledání syntézy čerpající z tradice starých mistrů a konstruktivních principů Cézanna.⁴⁹⁵ Syntéza české Osmy byla založená na principu tvoření formy na hranici mezi hmotným znakem a duchovním tvarem, překračující pojem expresionismus, fauvismus nebo i cézannismus.

Naopak maďarská skupina byla rostlá v tradici materiálního plastického přístupu k objektu a až na výjimky zde nebyla obecná tendence dematerializovat hmotu a přiřknout jí novou zduchovnělou kvalitu. Umělci skupiny Nyolcak „byli fanatičtí přívrženci racionalismu: brilantní pozitivisté (...) V souladu s tím byly jejich obrazy zakořeněné v jasné, strukturální logice, a proto jsou plné plastické expresivní síly.“⁴⁹⁶ Obě skupiny však spojovala dobová kultura nového vidění reality, kterou definoval György Lukács jako

⁴⁹² „Their concept of work of art tried to grasp both constructive elements (...) and philosophical elements. Prague Osma's concept of a painting was a kind of „painterly essay“. Something between painting and philosophy.” LAHODA 2010, 134.

⁴⁹³ MARKÓJA 2010, 62.

⁴⁹⁴ PADRTA 1992, 87.

⁴⁹⁵ LAHODA 2010, 133.

⁴⁹⁶ „According to Kállai, Károly Kernstok and the Eight 'were fanatical, rationalistic adherents of progress: brilliant positivists in whose works there was a kind of heroically-minded, human espousal, not a bombastic and forced but a natural, wholesome pathos. Accordingly, their pictures were grounded in a clear, structural logic, and for this reason are of plastic expressive force.“ MARKÓJA 2010, 66.

požadavek nového způsobu prožívání a nazírání věcí, nejen uměleckých.⁴⁹⁷ V dlouhých dějinách maďarského modernismu to byla změna, která konečně osvobodila umění od omezení mimetické vize: příroda byla viděná a znovu konstruovaná umělcovým intelektem.⁴⁹⁸ Nový obrazový řád tak nahradil veškerou anarchii a nahodilost. Společnou metodou obou skupin bylo očištěné malířství, které nenapodobuje přírodu, ale malba se stala jakýmsi médiem mezi přírodou a malířem. Obraz se stal v nejuniverzálnějším smyslu hledáním vztahu mezi vizuálním kódem přírody a kódem malovaného obrazu.⁴⁹⁹

6. Závěr

Doba zrodu obou skupin byla charakteristická pro absenci nadřazeného celospolečenského ideálu, který se týkal i ohlášené ztráty víry ve všespásného křesťanského Boha. Církev a víra již nezaštiťovaly onen rámec, který si umělec vytvořil sám jako vlastní vizi, umělec-tvůrce, zastupující roli Stvořitele. Bylo tak na každém umělci vytvořit novou homogenní vizi světa a trvalý hodnotový systém znamenající stav dokončení, odrážející se v dokončeném uměleckém díle. Je tedy pochopitelné, že mezi členy Osmy i Nyolcaku najdeme nesmírně odlišné verze lidského sebe pochopení a odlišné definice vlastní role vůči společnosti. Ve všech případech byla tato role umělce-stvořitele, umělce-sociálního agenta a umělce-bojovníka vnímaná jako neochvějná, až aristokraticky vznešená.⁵⁰⁰ Obecným předpokladem pro společné hledání strukturálních pravidel nového obrazového řádu byl vědecký a technologický pokrok na Západě, Einsteinova teorie relativity, rozvoj sociálních disciplín, lingvistika, antropologie a sociologie, které posílily kulturní relativismus, ohlášený ve filosofii Nietzscheho, hojně čteného jak v Praze, tak Budapešti.⁵⁰¹ Silný impuls k odhalení nového paradigmatu, který zkoumal základní strukturu sil za hranicí viditelného povrchu přírody, ovlivnil maďarské i české *hledače* nových forem, nového umění.⁵⁰² Z uvedených východisek, která lze považovat za sdílený kulturní kapitál v rámci prostoru střední Evropy, vyplývá, že napříč centry Rakousko-Uherské monarchie vznikaly podobně *laděné* skupiny. Uplatnění tohoto

⁴⁹⁷ MANSBACH 1991, 51.

⁴⁹⁸ ROCKENBAUER 2010, 71.

⁴⁹⁹ LAHODA 2010, 133.

⁵⁰⁰ KEMÉNY 2010, 125.

⁵⁰¹ „By the end of the decade the great scientific and technological progress in the West - Einstein theory relativity 1905 - social disciplines - linguistic - anthropology - sociology - strengthened the cultural relativism that many among intelligentsia had discovered in Nietzsche.“ BENSON 2002, 23.

⁵⁰² Ibidem.

paralelního ladění je stejně možné potvrdit, jako vyvrátit v závislosti na zvolené škále perspektivy, na jaké tuto podobnost skupin poměříme. Nejširší perspektiva střední Evropy skutečně naznačila, že skupina Osma i Nyolcak sehrály stejnou roli, která organicky propojila národní tradici počátku století a mezinárodní vlnu rané avantgardy. Společné kořeny jsou zároveň společným jmenovatelem jejich umění, které ještě není ani avantgardou, ani součtem nebo obměnou francouzských nebo německých vlivů.⁵⁰³ Skupiny byly v tomto středoevropském měřítku shodně založené jako „vzepření se ustálenému vnímání, odporující vůči všemu předcházejícímu, na vzdoru a souhrnně na zkušenosti, jež před tím ještě nebyl nikým vyslovena. Práce, jež podvracely svou dobu, si tuto svou energii podržely i sto let po svém vzniku.“⁵⁰⁴ Bližší, mikroskopická perspektiva, která srovnala sociologické předpoklady vzniku a fungování obou skupin a jejich umělecká východiska v rámci Prahy a Budapešti však odhalila, že důraz na toto paralelní ladění nemůže obstát. Zároveň i rozdílné postavení Prahy a Budapešti v rámci Rakouska-Uherska bylo významným činitelem a určovalo odlišné pozice pražské a budapešťské skupiny v jejím širším měřítku. Zatímco Praha byla jedním z nejbohatších a nejprogresivnějších měst monarchie, dané dobrou dostupností a železničním propojením, v Budapešti se první vlna modernizace a industrializace odehrála až na konci 90. let 19. století. Prahu, nadosah od západních měst Mnichova, Berlína a Drážďan, lze charakterizovat jako „náležející oběma světům.“⁵⁰⁵ V Maďarsku až do samého počátku 20. století převažovala agrární společnost, což neslo své důsledky sahající až k uměleckohistorickému tématu této práce. V důsledku opoždění celkového stupně rozvoje země a zvláště pozdějšího nástupu urbanizace a industrializace se značně posunuly i předpoklady a podmínky pro rozvoj moderního umění v rámci desetiletí. Z tohoto obecnějšího předpokladu se dále odvíjel dnes přiznaný zpožděný vývoj, v jehož rámci měla teprve skupina Nyolcak mnohá prvenství. V případě české Osmy jsme naopak sledovali důkladně připravené pole působnosti již minulou generací, která se tak osudově obětovala. Zajímavé tedy je, že nástup obou progresivních skupin se pak lišil jen nepatrně v rámci dvou let.

⁵⁰³ ROCKENBAUER 2010, 71.

⁵⁰⁴ VOJVODÍK 2018, 18.

⁵⁰⁵ VOJVODÍK 2018, 25.

7. Bibliografie

BARTHÉLEMY 2008 – Sophie BARTHELÉMY (ed.): Fauves hongroise 1904 - 1914 (kat. výst.). Dijon 2008

BAR KI 2010 - Gegregly BAR KI: Chiefs, Organisers, Curators, Glimpse behind the Scene of the Eight. In: MARKÓJA 2010, 20-44

BAR KI 2010 - Gegregly BAR KI: Róbert Berény. In: MARKÓJA 2010, 140-200

BENSON 2002 – Timothy O. BENSON: Central European Avant Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930. London 2002.

BENSON / FORGÁCS 2002 – Timothy O. BENSON / Éva FORGÁCS: Between worlds: a sourcebook of central European avant-gardes, 1910 – 1930. London 2002

CLEGG 2006 – Elizabeth CLEGG: Art, design, and architecture in Central Europe, 1890-1920, London 2006.

ČEŘOVSKÝ 1949 – František ČEŘEOVSKÝ: Život a osobnost Bohumila Kubišty ve vzpomínkách současníků. Praha 1949

FORGÁCS 2016 – Éva FORGÁCS: Art History's One Blind Spot in East-Central Europe: Terminology. In: Umění LXIV, 2016, 19-27

GELLÉR 2010 – Katalin GELLÉR: The Art Scene at the Time of the Emergence of the Eight. In: MARKÓJA 2010, 44 – 48

JOYEUX-PRUNEL 2018 – Béatrice JOYEUX-PRUNEL: Paříž pro středoevropské avantgardy. Jaké přijetí? In: SRP 2018, 82 – 95

KEMÉNY 2010 - Gyula KEMÉNY: Approaches to the Group of Eight through Pictures. In: MARKÓJA 2010, 104 – 128

MOLNOS 2010 – Péter MOLNOS: Behind the Eight. The social basis for new Hungarian Painting, In: MARKÓJA 2010, 104 – 120

LAHODA 2010 – Vojtěch LAHODA: Seekers, Preachers and Warriors: The Eight in Prague, In MARKÓJA 2010, 128 – 140

LAHODA 2007 – Vojtěch LAHODA: Strhni závoj! Krajina, město a expresionistická vize. In: RAKUŠANOVÁ 2007, 41 – 145

LAMAČ 1988 – Miroslav LAMAČ: Osmá a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1917. Praha 1988

MANSBACH 1999 – Steven A. MANSBACH: Modern Art in Eastern Europe from the Baltic to the Balkans, ca.1890-1939. Cambridge, 1999

MANSBACH 1991 – Steven A. MANSBACH (ed.): Standing in the tempest: painters of the Hungarian avant-garde 1908-1930 (kat. výst.). Santa Barbara, California 1991

MANSBACH 1998 – Steven A. MANSBACH: Some „Western“ Reflection On classical modern art from "Eastern" Europe. In: Umění ILV, 1998, 559 – 564

MARKÓJA 2010 – Csilla MARKÓJA (ed.): The Eight (kat. výst.). Pécs 2010

MATĚJČEK 1938 – Antonín MATĚJČEK: Emil Filla. Praha 1938

PADRTA 1992 – Jiří PADRTA: Osmá a Skupina výtvarných umělců 1907-1917. Praha 1992

PIOTROWSKI 2008 – Piotr PIOTROWSKI: On the Spatial Turn, Horizontal Art History. In: Umění LVI, 2008, 378-383

POTŮČKOVÁ 2007 – Alena POTŮČKOVÁ (ed.): Osmá po 100 letech (kat. výst.). Praha 2007

RAKUŠANOVÁ 2004 – Marie RAKUŠANOVÁ: Cesta Emila Filly, Antonína Procházky a Friedricha Feigla v roce 1906 po Evropě. In: Umění LII, 2004, 75-87

RAKUŠANOVÁ 2007 – Marie RAKUŠANOVÁ (ed.): !křičte ústa!. Praha 2007

RAKUŠANOVÁ 2019 – Marie RAKUŠANOVÁ: KUBIŠTA - FILLA. Plzeňská disputace. Plzeň 2019

ROCKENBAUER 2010 – Zoltán ROCKENBAUER: New Pictures, New Poems, New Music. Allies of the Eight, from Ady to Bartók. In: MARKÓJA 2010, 70 – 90

SAWICKI 2014 - Nicholas SAWICKI: Na cestě k modernsoti. Umělecké sdružení Osma a jeho okruh v letech 1900 – 1910. Praha 2014

SRP 2018 – Karel SRP (ed.): Rozlomená doba. Avantgarda ve střední Evropě (kat. výst.). Olomouc 2018

SZABÓ 1994 – Júlia SZABÓ: European Art Centres and Hungarian Art (1890 – 1919) In: Hungarian studies IX, 1994, 41 – 65

SZEGEDY-MASZÁK 1994 – Mihály SZEGEDY-MASZÁK: Conservatism, Modernity, and Populism in Hungarian Culture. In: Hungarian Studies IX, 1994, 9 – 15

VOJVODÍK 2018 – Josef VOJVODÍK: Dynamika, exploze a umění uprostřed Evropy (1908-1928). In: SRP 2018, 22 – 32

WITTLICH 1992 – Petr WITTLICH: Centrum a periferie. In: Výtvarné umění V-VI, 1992, 98-102

WITTLICH 2010 – Petr WITTLICH: Horizonty umění. Praha 2010

WITTLICH 2007 – Petr WITTLICH: Tíseň těla. In: RAKUŠANOVÁ 2007, 9 – 41

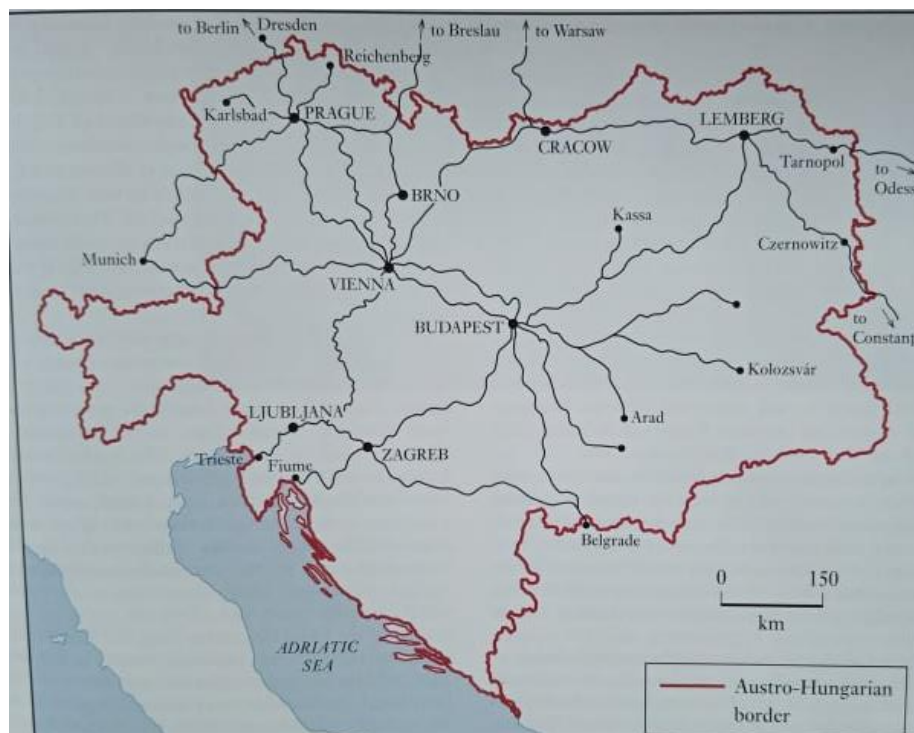
Obrazová příloha



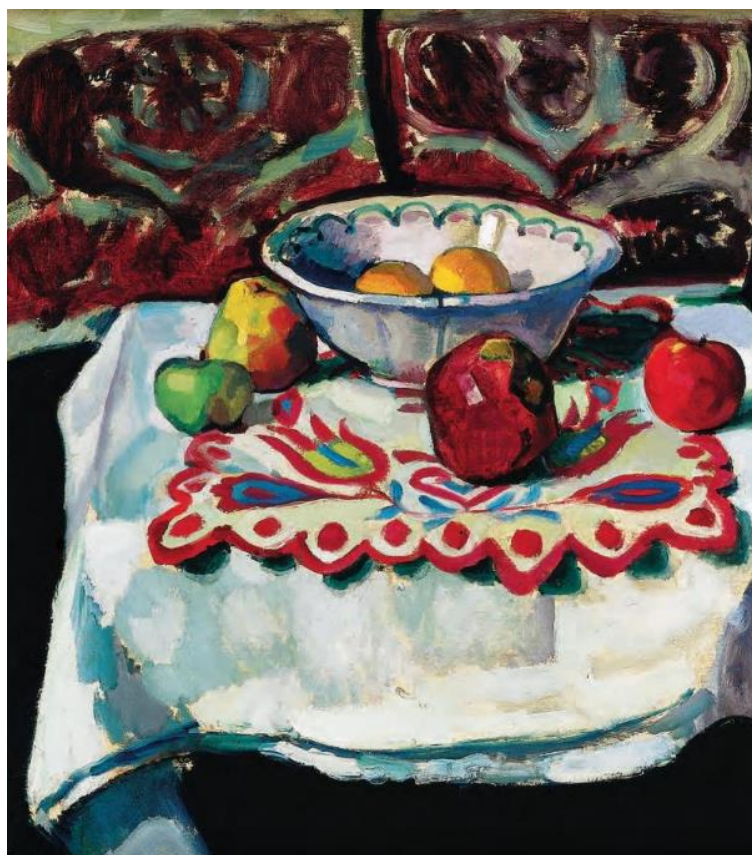
1. Mapa Rakousko-Uherské monarchie 1890



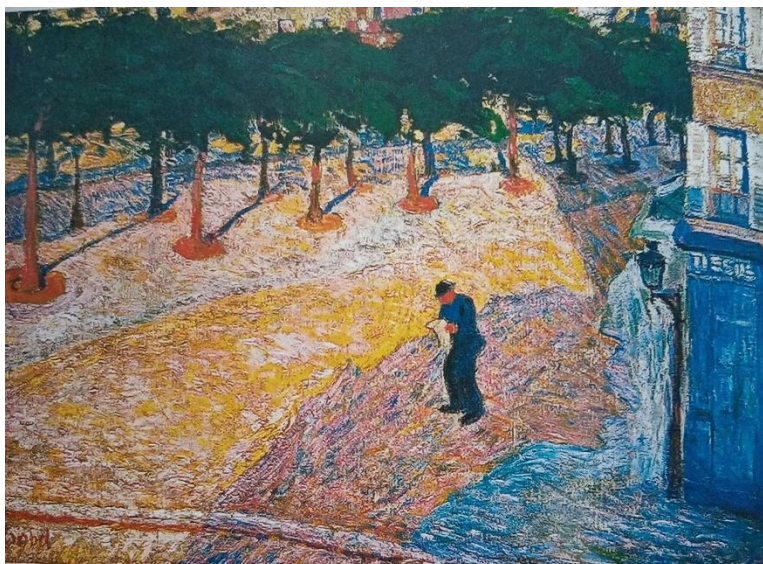
2. Bertalan Pór: Rodina, 1910



3. Mapa nejdůležitějších železničních tratí napříč městy Rakousko-Uherské monarchie kolem roku 1905



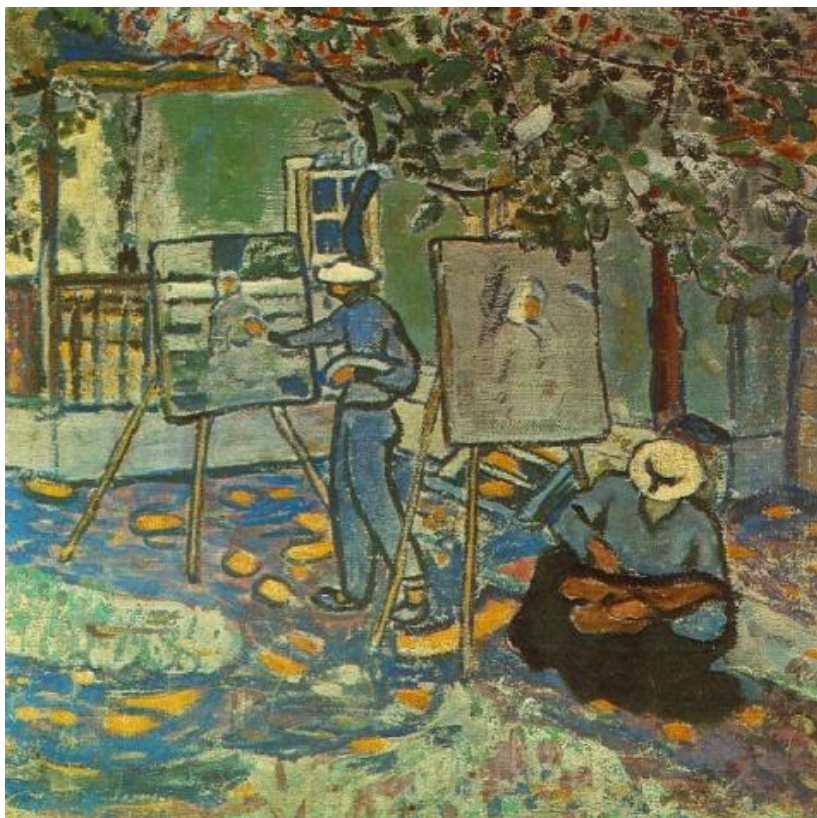
4. Róbert Berény: Zátiší, 1906



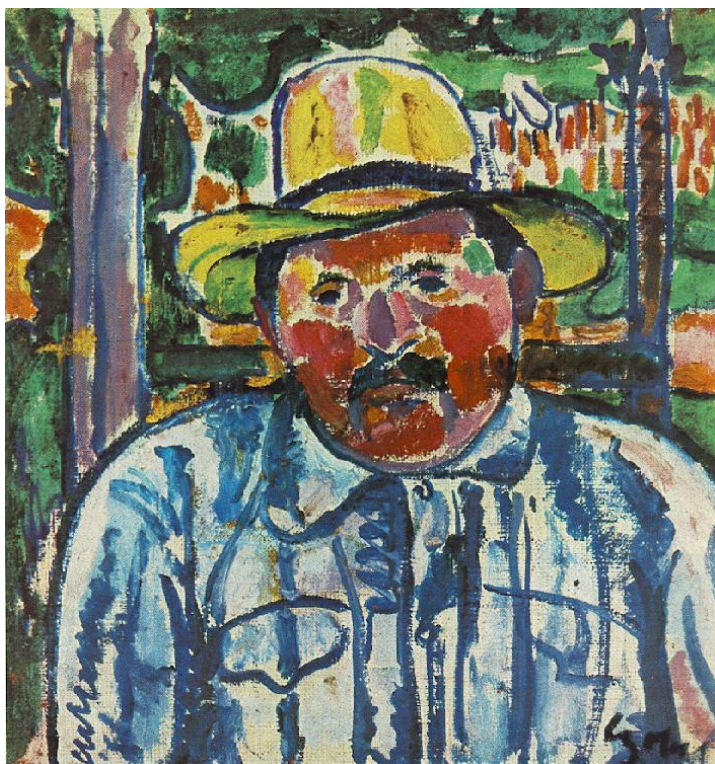
5. **Béla Czóbel:** Ulice v Paříži, 1905, olej, plátno, soukromá sbírka



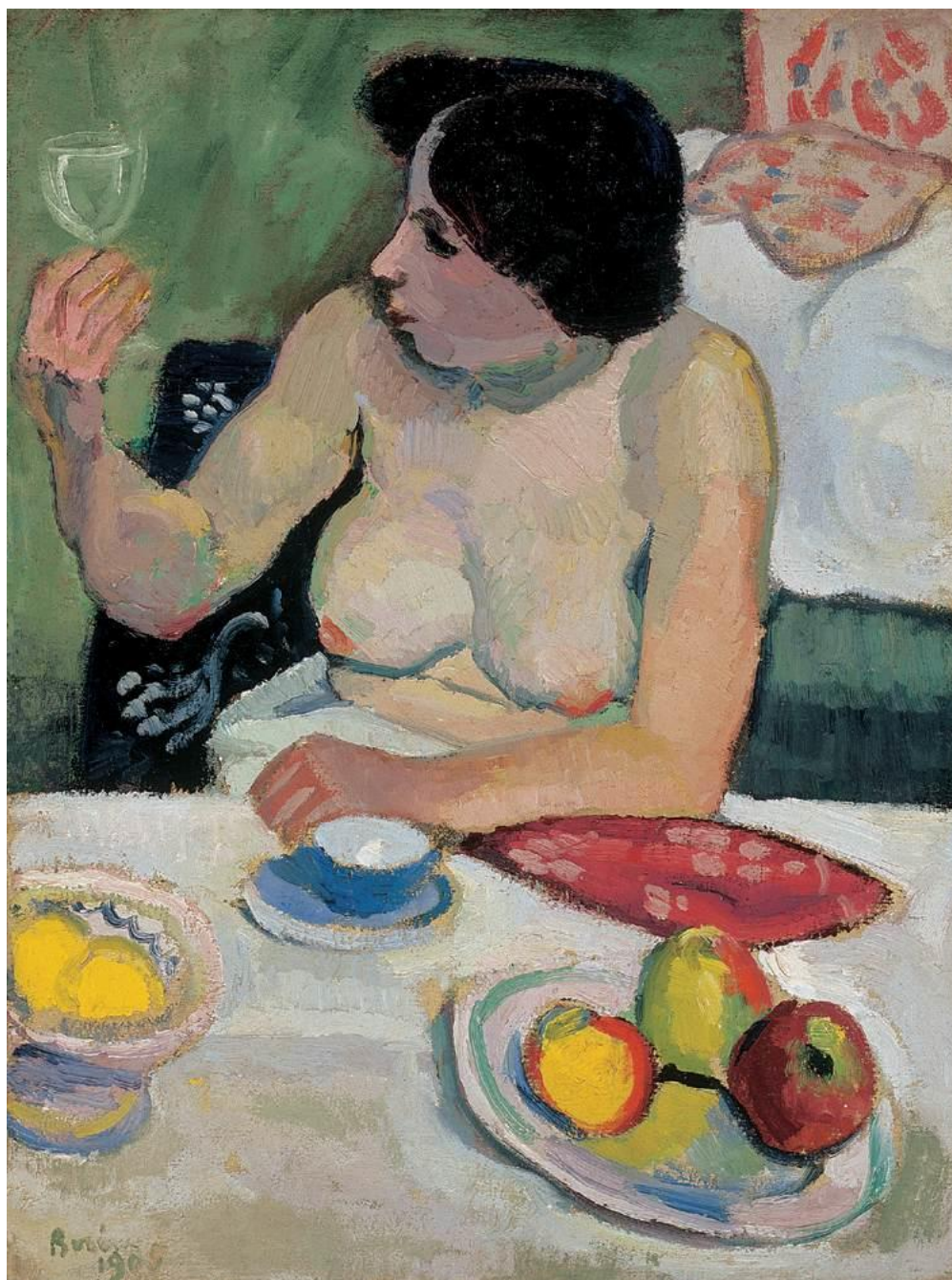
6. **Béla Czóbel:** Sedící muž, 1906



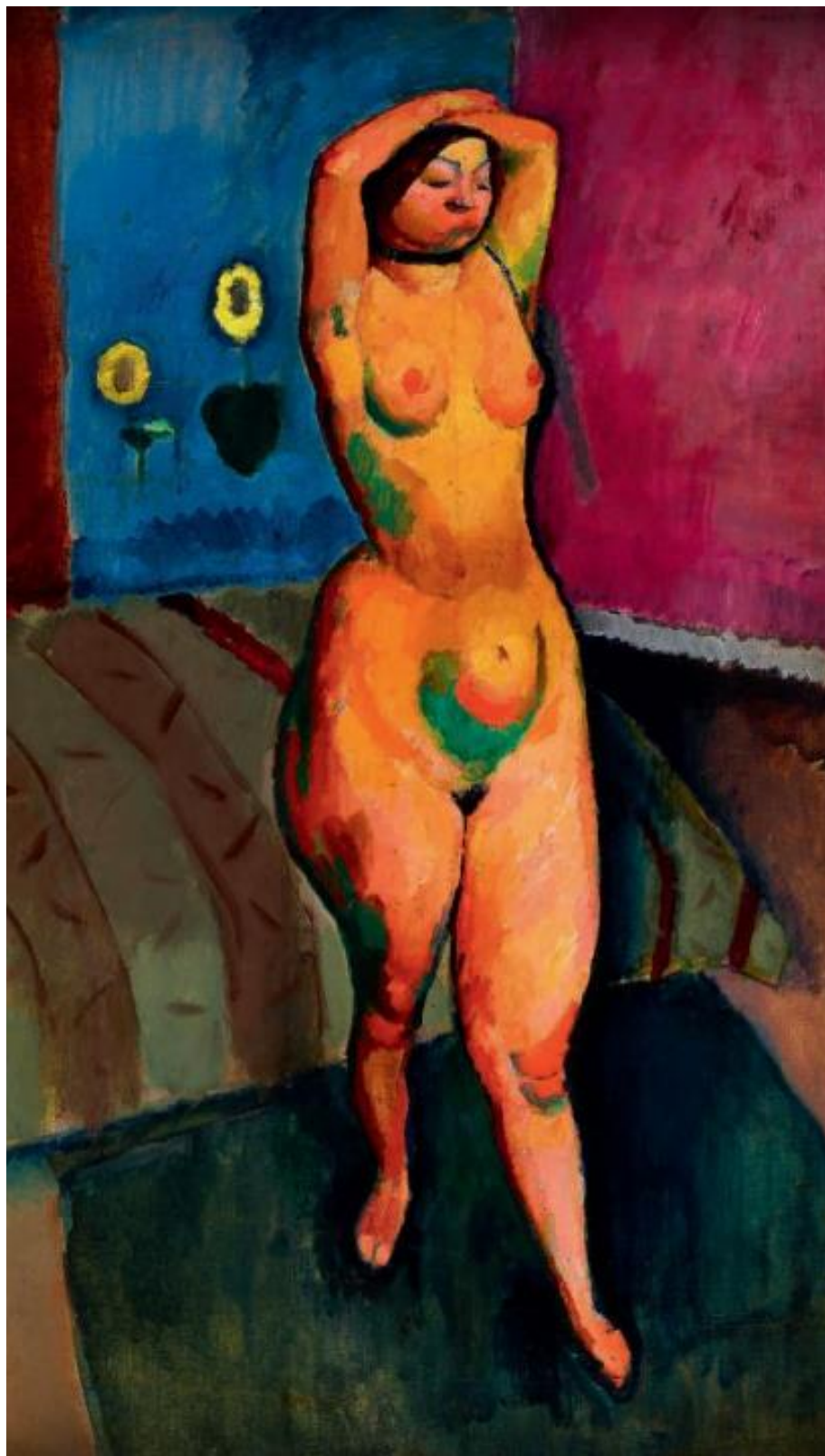
7. **Béla Czóbel:** Muži v plenéru, 1906



8. **Béla Czóbel:** Muž ve slamáku, 1906, olej, plátno, soukromá sbírka Chicago



9. Róbert Berény: Žena se skleničkou, 1905



10. Róbert Berény: Akt italského děvčete, 1906



11. **Róbert Berény:** Akt z Montparnasse, 1907



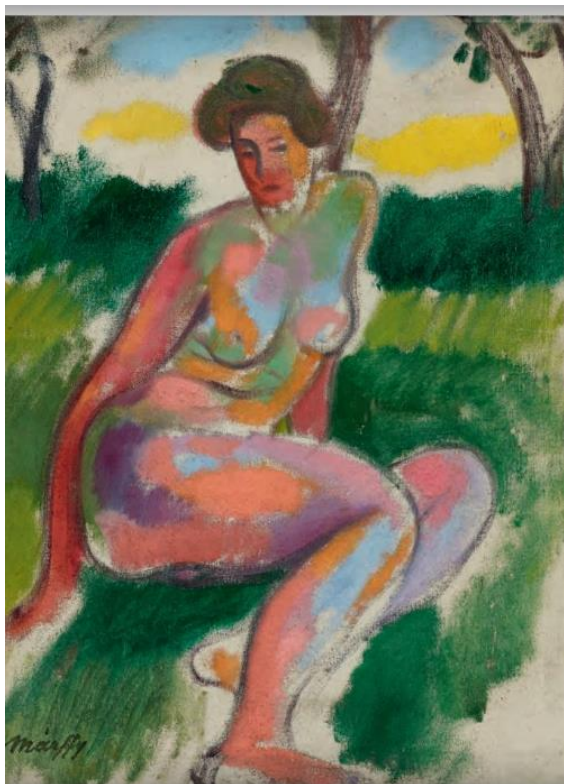
12. **Róbert Berény:** Ležící akt, 1907



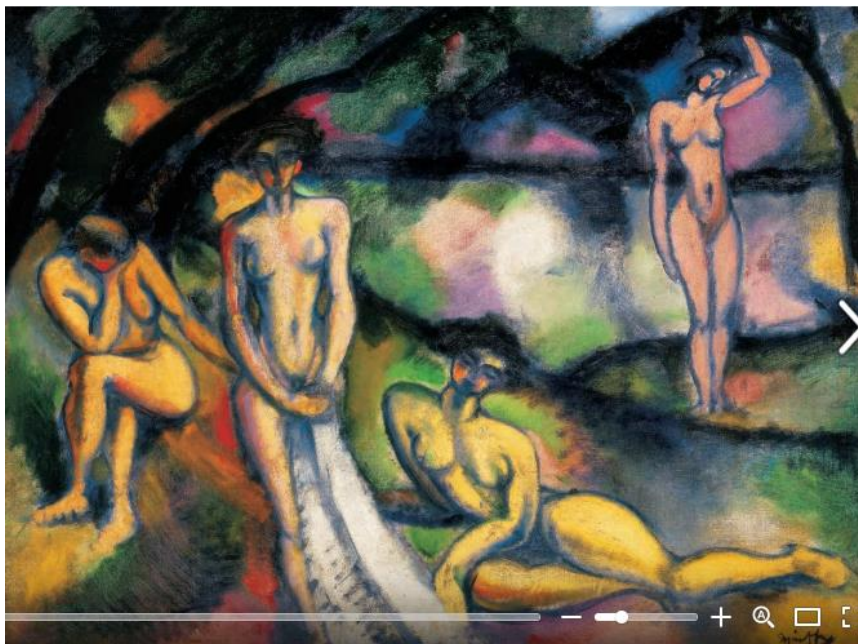
13. **Róbert Berény:** Autoportrét s cylindrem, 1907



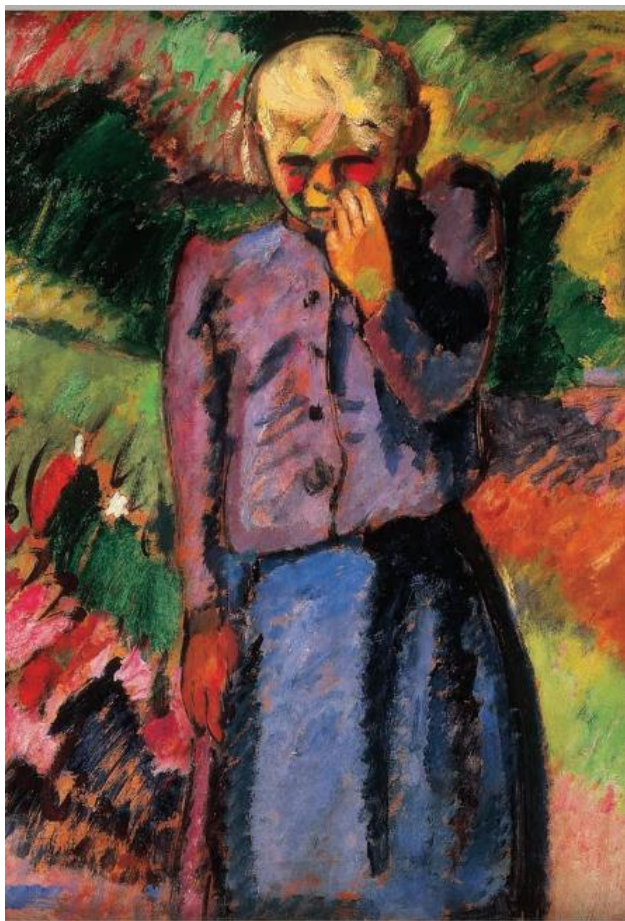
14. **Béla Czóbel:** Dvůr v Nyergesújfalu, 1907, olej, plátno, Muzeum Janus Pannonius v Pécs



15. **Odon Márffy:** Barevný akt, 1908



16. **Odon Márffy**: Koupající se, 1909, olej, plátno, Muzeum Janus Pannonius v Pécs



17. **Odon Márffy**: Děvčátko z Nyerges, 1907, olej, karton, soukromá sbírka



18. **Károly Kernstok:** Jezdci u břehu, 1910



19. **Károly Kernstok:** Mladí, 1909



20. **Károly Kernstok:** Vitráže rodinné vily Schifflerů v Budapešti, 1911



21. **Károly Kernstok:** Nástěnná malba Primitivní lovci v tělocvičně základní školy v Budapešti, 1912



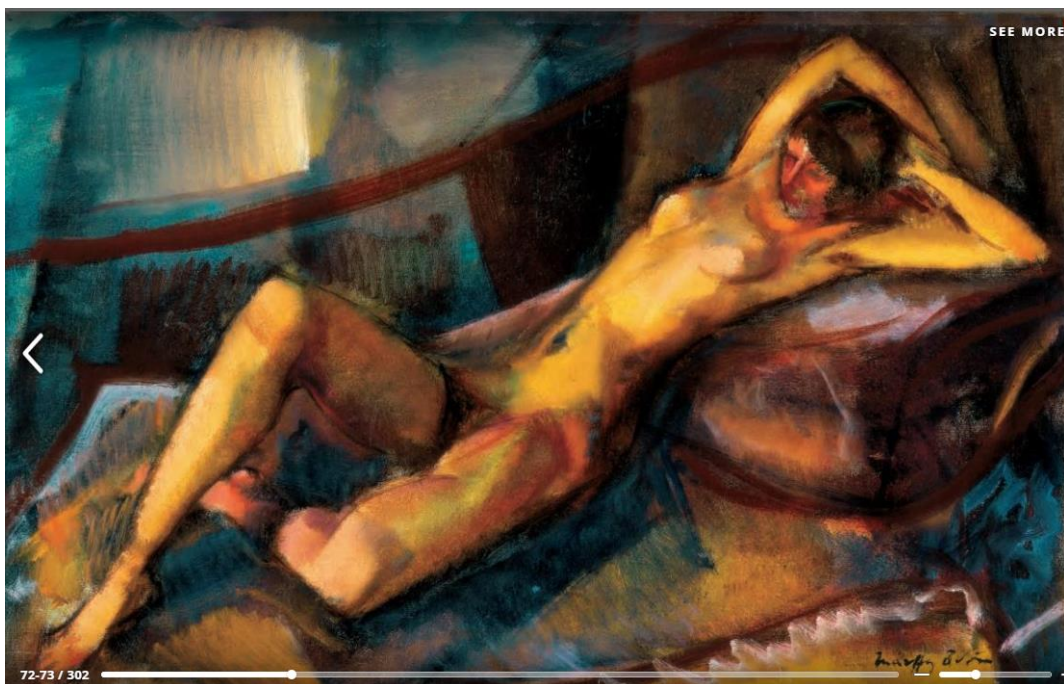
22. **Lajos Tihanyi:** Vlastní autoportrét, 1914



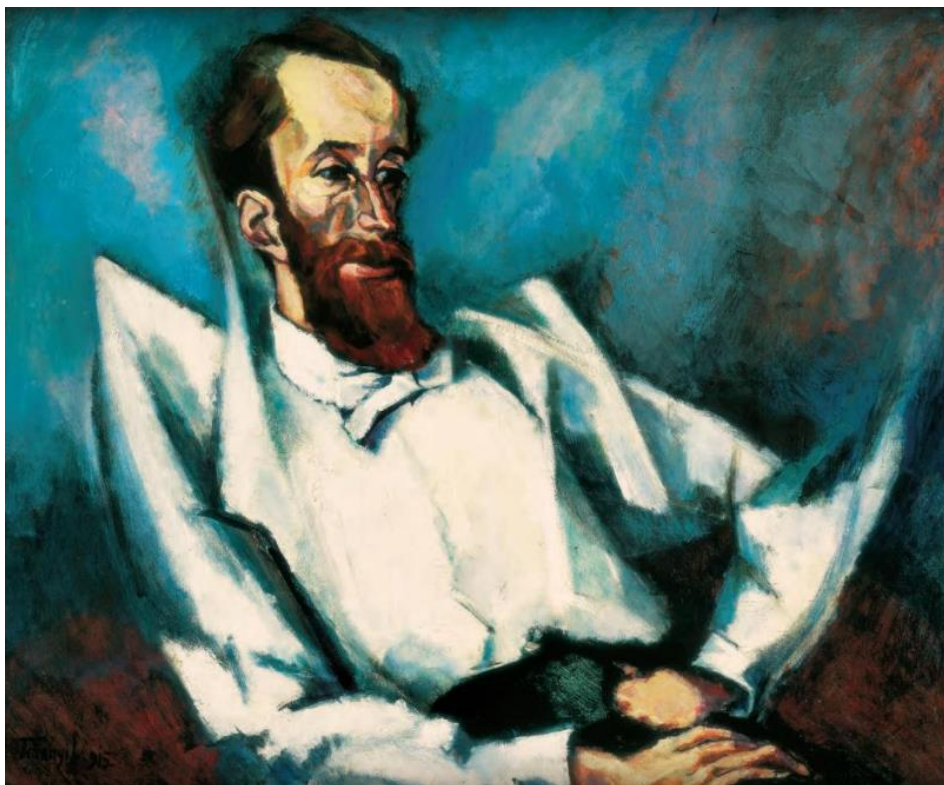
23. **Lajos Tihanyi:** Portrét György Bölöniho, 1912



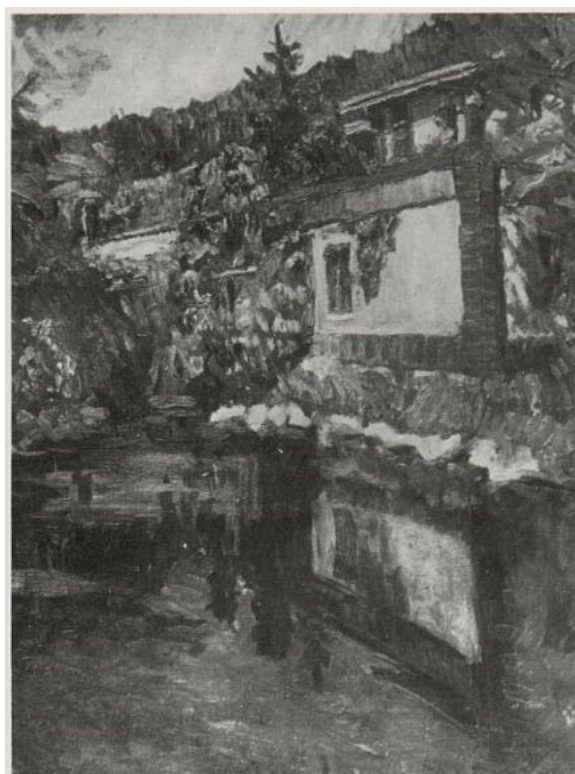
24. Róbert Berényi: Zátíší, 1910



25. Odon Márffy: Ležící akt, 1913



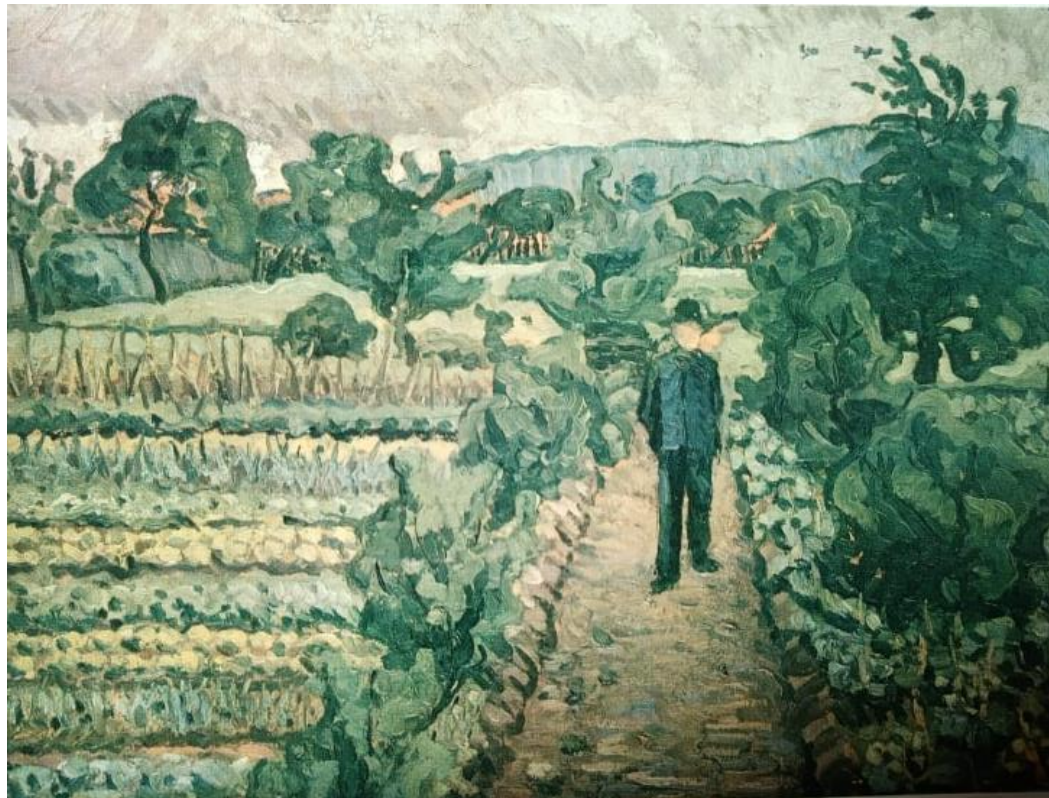
26. **Lajos Tihanyi**: Portrét Lajose Fulepa, 1915



27. **Emil Filla**: Vila v Bitýšce, 1906



28. **Emil Filla:** Vlastní podobizna, 1906, olej, plátno, 66,6 x 50 cm, Moravská galerie v Brně



29. **Willy Nowak:** Zahrada, kolem 1905-1906, olej, lepenka, 52 x 66 cm, Národní galerie v Praze



30. **Willy Nowak:** Autoportrét, 1905, olej, karton, 40,5 x 32,5 cm, Oblastní galerie v Liberci



31. **Max Horb:** Mnichovské náměstí, 1907, olej, plátno, 58 x 73 cm, Národní galerie v Praze



32. **Bohumil Kubišta:** Vlastní podobizna, 1906, tuš, akvarel, papír, 158 x 54,5 cm, Moravská galerie v Brně



33. **Emil Filla:** Gruž, 1908, olej, lepenka, 52 x 68 cm, Národní galerie v Praze



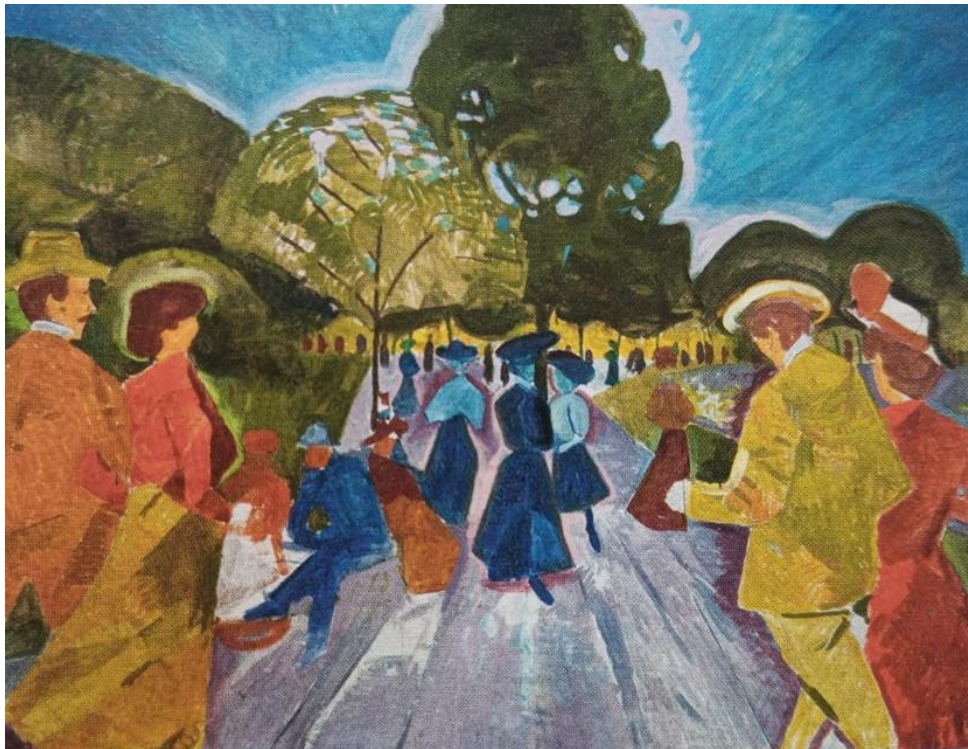
34. **Emil Filla:** Dítě u lesa, 1907, olej, plátno, 96 x 138 cm, Národní galerie v Praze



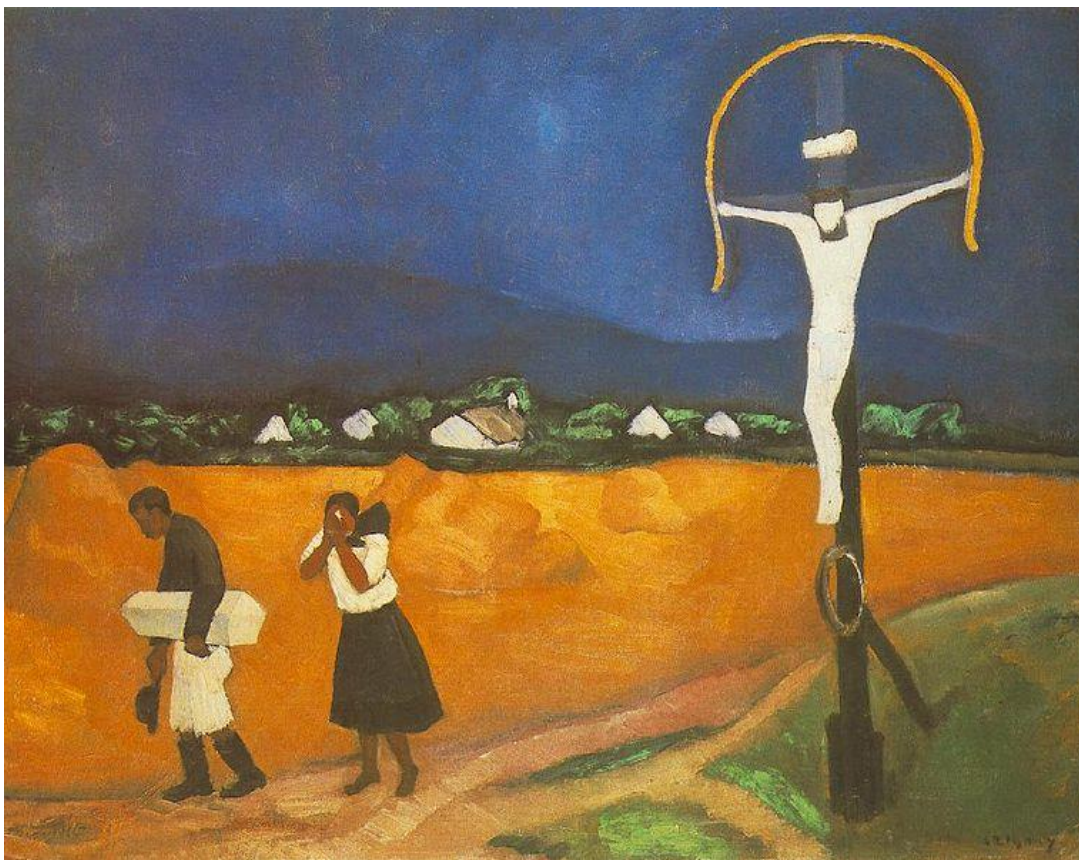
35. **Emil Filla:** Na verandě, 1907, olej, plátno, 107 x 98 cm, Galerie Kodl v Praze



36. **Bohumil Kubišta:** Promenáda u Arna, 1907, olej, plátno na lepence, 84 x 90 cm, Západočeská galerie v Plzni



37. **Bohumil Kubišta:** Promenáda v Riegrových sadech, 1908, olej, plátno, 107 x 142 cm, Národní galerie v Praze



38. **Dezso Czigány:** Pohřeb dítěte, 1907

Seznam vyobrazení

1. Mapa Rakousko-Uherské monarchie 1890. Reprodukce z: CLEGG 2006, 11, OBR. 2
2. **Bertalan Pór:** Rodina, 1910, olej, plátno. Reprodukce z MARKÓJA 2010, 365.
3. Mapa nejdůležitějších železničních tratí napříč městy Rakousko-Uherské monarchie kolem roku 1905. Reprodukce z: CLEGG 2006, 13, OBR. 16.
4. **Róbert Berény:** Zátíší, 1906. Reprodukce z MARKÓJA 2010, 162
5. **Béla Czóbel:** Ulice v Paříži, 1905, olej, plátno, soukromá sbírka. Reprodukce z: BARTHELÉMY 2008, 186, OBR. 200
6. **Béla Czóbel:** Sedící muž, 1906. Reprodukce z: BARTHELÉMY 2008, 195, OBR. 218
7. **Béla Czóbel:** Muži v plenéru, 1906. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 234
8. **Béla Czóbel:** Muž ve slamáku, 1906, olej, plátno, soukromá sbírka Chicago. Reprodukce z: BARTHELÉMY 2008, 195, OBR. 217
9. **Róbert Berény:** Žena se skleničkou, 1905. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 143
10. **Róbert Berény:** Akt italského děvčete, 1906. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 144
11. **Róbert Berény:** Akt z Montparnasse, 1907. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 175
12. **Róbert Berény:** Ležící akt, 1907. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 165
13. **Róbert Berény:** Autoportét s cylindrem, 1907. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 167
14. **Béla Czóbel:** Dvůr v Nyergesújfalu, 1907, olej, plátno, Muzeum Janus Pannonius v Pécs. Reprodukce z: BARTHELÉMY 2008, 111, OBR. 98
15. **Odon Márffy:** Barevný akt, 1908
16. **Odon Márffy:** Koupající se, 1909, olej, plátno, Muzeum Janus Pannonius v Pécs. Reprodukce z: BARTHELÉMY 2008, 115, OBR. 102
17. **Odon Márffy:** Děvčátko z Nyerges, 1907, olej, karton, soukromá sbírka. Reprodukce z: BARTHELÉMY 2008, 113, OBR. 99
18. **Károly Kernstok:** Jezdci u břehu, 1910. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 285
19. **Károly Kernstok:** Mladí, 1909. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 286
20. **Károly Kernstok:** Vitráže rodinné vily Schifflerů v Budapešti, 1911. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 289
21. **Károly Kernstok:** Nástěnná malba Primitivní lovci v tělocvičně základní školy v Budapešti. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 36
22. **Lajos Tihanyi:** Vlastní autoportrét, 1914. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 433
23. **Lajos Tihanyi:** Portrét György Bölöniho, 1913. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 426

24. **Róbert Berényi:** Zátíší, 1910. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 183
25. **Odon Márffy:** Ležící akt, 1913. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 325
26. **Lajos Tihanyi:** Portrét Lajose Fulepa, 1915. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 434.
27. **Emil Filla:** Vila v Bitýšce, 1906. Reprodukce z: LAMAČ 1988.
28. **Emil Filla:** Vlastní podobizna, 1906, olej, plátno, 66,6 x 50 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 245, obr. 292
29. **Willy Nowak:** Zahrada, kolem 1905-1906, olej, lepenka, 52 x 66 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: SAWICKI 2014, obr. 18
30. **Willy Nowak:** Autoportrét, 1905, olej, karton, 40,5 x 32,5 cm, Oblastní galerie v Liberci. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 244, OBR. 291
31. **Max Horb:** Mnichovské náměstí, 1907, olej, plátno, 58 x 73 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: SAWICKI 2014, obr.17
32. **Bohumil Kubišta:** Vlastní podobizna, 1906, tuš, akvarel, papír, 158 x 54,5 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z SAWICKI 2014, obr. 15
33. **Emil Filla:** Gruž, 1908, olej, lepenka, 52 x 68 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z RAKUŠANOVÁ 2007, 128, OBR. 141
34. **Emil Filla:** Dítě u lesa, 1907, olej, plátno, 96 x 138 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 68, obr. 63
35. **Emil Filla:** Na verandě, 1907, olej plátno, 107 x 98 cm, Galerie Kodl v Praze. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 50, obr. 46
36. **Bohumil Kubišta:** Promenáda u Arna, 1907, lej, plátno na lepence, 84 x 90 cm, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 115, obr. 121
37. **Bohumil Kubišta:** Promenáda v Riegrových sadech, 1908, olej, plátno, 107 x 142 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2007, 117, obr. 123
38. **Dezso Czigány:** Pohřeb dítěte, 1907. Reprodukce z: MARKÓJA 2010, 133